

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-256/2023



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Много тяжелых, горьких событий принесла всем эта зима, но она на исходе. А человек всегда, в любых обстоятельствах, верит в волшебную смену времен года, в то, что ожидание весны, какой бы капризной она не была, все равно дарит надежду на лучшее.

И вот она приходит. Будем надеяться на ее свет.

Наш последний зимний, февральский номер мы, конечно, не могли не открыть статьей о юбилее Федора Ивановича Шаляпина, величайшего артиста, голос которого покори́л весь мир. Прошли выставки, конференции, телевидение кого-то порадовало, а кого-то

озадачило и разочаровало премьерным сериалом, посвященным началу его карьеры и огромной популярности в дореволюционной и охваченной революцией стране. Думаем, многие с интересом прочитают материал в нашем журнале, основанный на высказываниях самого героя. А следом — рассказ об одной из уникальнейших актрис труппы Георгия Александровича Товстоногова Валентине Ковель по случаю ее 100-летия.

Конечно, наш журнал не мог пройти мимо одной из важнейших дат — 80-летия Сталинградской битвы. В постоянной рубрике «Вспоминая» мы опубликовали цикл очерков о режиссерах и артистах Сталинградского драматического театра.

Завершился множеством постановок юбилейный год Федора Михайловича Достоевского, прошел в конце 2022 года XXVI театральный фестиваль в Великом Новгороде и Старой Руссе. Каким он был, вы узнаете из этого номера журнала.

Надеемся, что вам будет интересно познакомиться с гостем нашей редакции, режиссером Станиславом Мальцевым, известным по спектаклям, поставленным им и оцененным критикой во Владивостоке, Уссурийске, Белгороде, ныне возглавляющим прославленный Иркутский драматический театр имени Н.П. Охлопкова.

Ну а далее – выбирайте в содержании то, что сочтете наиболее интересным и полезным вам. И пусть каждый найдет для себя что-то, что, быть может, окажется ценным для творчества или для жизни, или — для того и другого, ведь они прочно связаны для всех, кто причастен к театральному искусству.

Весна на пороге, дорогие наши друзья! Какой бы она не сложилась, пусть принесет каждому свет, надежды, радость!



*Искренне ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-256/2023

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2022–2023



На обложке: «Свидание в предместье». Театральный центр «Вишневый сад» (Москва)

## СОДЕРЖАНИЕ

### ДАТА

150 лет со дня рождения  
Федора Шалапина. *В. Пешкова* 2  
100 лет со дня рождения  
Валентины Ковель.  
*Е. Алексеева* 11

### В РОССИИ

Барнаул. *Е. Гундарина* 18  
Владимир. *В. Зиннатуллина* 23  
Воронеж. *Н. Гаг* 26  
Кемерово. *А. Бураченко,*  
*А. Салагаева* 30

### ФЕСТИВАЛИ

XXIV Международный  
театральный фестиваль  
Ф.М. Достоевского (Великий  
Новгород — Старая Русса).  
*А. Константинова* 34

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Спаси Лёньку!!!»  
(Московский драматический  
театр «Человек») *В. Фёдорова* 48  
«Нянины сказки»  
(Театр музыки и поэзии  
п/р Е. Камбуровой).  
*Г. Степанова* 51  
«Свидание в предместье»  
(Московский театральный  
центр «Вишневый сад»).  
*Б. Цекиновский* 54

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Станислав Мальцев  
(Иркутск). *Е. Глебова* 60

### ЛИЦА

Виктор Слободчук  
(Белгород). *Н. С.* 68  
Валерий Толков  
(Москва). *Н. Старосельская* 73  
Вячеслав Спесивцев  
(Москва). *К. Алексеева* 79  
Михаил Корнилов  
(Орел). *А. Извекова* 83

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

Н.Н. Зозулина. «Джон Ноймайер.  
Рождение хореографа»;  
«Витийственный Аким».  
Балетная критика Акима  
Вольнского. *А. Ельцова* 89

### ГОСТИ МОСКВЫ

Фестиваль театров  
Тамбовской области  
в Центральном Доме актера  
им. А.А. Яблочкиной.  
*М. Романова* 92

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Тольяттинский ТЮЗ  
«Дилижанс». *А. Игнашов* 99  
ТАЙНЫ ПРОФЕССИИ  
Ваш номерок. *В. Пешкова* 103

### МИР МУЗЫКИ

«Купите пропуск в рай»  
(Свердловский государственный  
академический театр  
музыкальной комедии).  
*Л. Немченко* 108

### ВЫСТАВКИ

«Дом культуры СССР»  
в Центральном выставочном  
зале «Манеж». *Е. Глебова* 114

### ВСПОМИНАЯ

Антонину Бубнову,  
Александра Машкова,  
Фирса Шишигина,  
Николая Покровского  
(Сталинград). *Г. Беспальцева,*  
*З. Соколова* 120  
Николая Фадеечева  
(Москва). *А. Ельцова* 133  
Михаила Рощина  
(Москва). *В. Пешкова* 138  
Николая Засухина  
(Самара). *О. Игнатюк* 143  
Игоря Войтулевича  
(Смоленск). *С. Романенко* 148

### ЮБИЛЕЙ

Московский драматический  
театр «Et Cetera» 45

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Виктор Цымбал  
(Москва) 156  
Александр Алексеев  
(Москва) 157  
Светлана Брагарник  
(Москва) 158

# КАК СЛОВО ОТЗОВЕТСЯ

## К 150-летию со дня рождения Федора Ивановича Шляпина

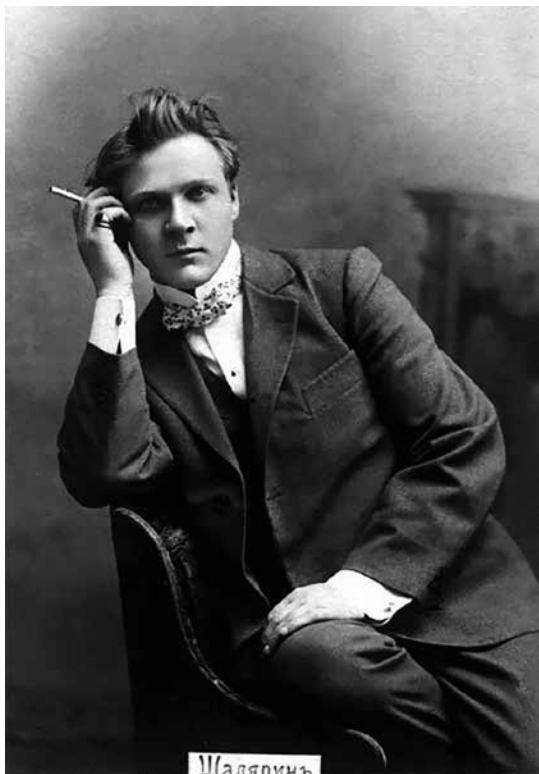
**О** Шляпине написаны тысячи томов. Жизнь великого певца, пусть не целиком, но в значительной степени, расписана по дням, а порой по часам и минутам. Как рос и мужал, какими видел мир и людей, как постигал азы мастерства и штурмовал его вершины, от чего страдал и что любил. Кажется, прибавить уже нечего. Тем более, что Федор Иванович оставил весьма подробный рассказ о своей жизни, в котором не утаил даже того, о чем мемуаристы обычно стараются не упоминать. «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа» — искренность, рас-

Федор Шляпин



плавленная до градуса исповеди. Фактически, это беспристрастная хроника поиска своего места в мире, а затем борьбы за право занимать это место, длившейся, невзирая на мировое признание, до последнего часа жизни. Крестьянский сын, которого вечно пьяный отец бил смертным боем и прочил в дворники, стал одним из величайших певцов, каких только знала мировая оперная сцена. Списать все только на фантастическое везение не получится — и люди, и обстоятельства благоприятствовали Федору Шляпину гораздо реже, чем противостояли.

Свое первое театральное впечатление, полученное лет в восемь, Шляпин назвал ожогом: «В рождественском балагане я в первый раз увидел тогда ярмарочного актера Якова Ивановича Мамонова — известного в то время на Волге под именем Яшки как ярмарочного куплетиста и клоуна. Цельми часами без устали, на морозе Яшка смешил нетребовательную толпу и оживлял площадь взрывами хохота. Я, как завожженный, следил за Яшкиным лицедейством. Часами простаивал я перед балаганом, до костей дрожал от холода, но не мог оторваться от упоительного зрелища. На морозе от Яшки порою валил пар, и тогда он казался мне существом совсем уже чудесным, кудесником и колдуном. С каким нетерпением и жадной ждал я каждое утро открытия балагана! С каким обожанием смотрел я на моего кумира. Но как же я и удивлялся, когда, после всех его затейливых выходов, я видал его в трактире «Палермо» серьезным, очень серьезным и даже грустным за парюю пива и за солеными сухарями из черного хлеба. Странно было видеть печальным этого неистощимого весельчака и балагура. Не знал я еще тогда, что скрывается иногда за сценическим весельем...»



Федор Шаляпин



Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов

Но, судя по всему, именно возможность увидеть артиста не только на сцене, но и вне ее, пробудила в маленьком Феде мысль о том, что человеку совсем не обязательно всегда быть самим собой — иногда можно на какое-то время стать совершенно иным. Было ли это подсознательным пониманием игровой природы собственного характера? Не исключено, но, скорее всего, причина заключалась совсем в другом. Мальчишке хотелось убежать из той жизни, какую он вынужден был вести: «Действительность, меня окружавшая, заключала в себе очень мало положительного. В реальности моей жизни я видел грубые поступки, слышал грубые слова. Все это натурально смешано с жизнью всякого человека, но сре-

да казанской Суконной слободы, в которой судьбе было угодно поместить меня, была особенно грубой. Я, может быть, и не понимал этого умом, не отдавал себе в этом ясного отчета, но, несомненно, как-то это чувствовал всем сердцем. Глубоко в моей душе что-то необъяснимое говорило мне, что та жизнь, которую я вижу кругом, чего-то лишена. Мое первое посещение театра ударило по всему моему существу именно потому, что очевидным образом подтвердило мое смутное предчувствие, что жизнь может быть иною — более прекрасной, более благородной».

Подобное предчувствие посещает многих, если не каждого, кто впервые попадает в театр, но в большинстве оно угасает, как только человек, покинув зритель-





*Федор Шаляпин и Александр Куприн*

ный зал, возвращается в привычную среду. А кто-то и сознательно глушит в себе это чувство, чтобы не беречь душу, не терзаться мыслью о необходимости что-то менять и в жизни, и в себе самом — это ведь так хлопотно. А Шаляпин словно черпал в театре силы, чтобы продолжать идти путем, какой уготовила ему судьба. В настоящий театр он попал лет в двенадцать. У однокашника случайно оказался лишний билет за 20 копеек. Феде было немного жаль денег — что там такого интересного могут ему показать, но любопытство пересилило. Место у него было, естественно, на галерее, сидеть там не полагалось, и весь спектакль он простоял, упираясь рукой в потолок, чтобы не упасть. А потевать равновесие было очень легко: мальчишку восхищало буквально всё — огромный разрисованный занавес, яркие костюмы, казавшиеся сшитыми из роскошнейших тканей, волшебная музыка.

Но более всего будоражили его слова, которые произносили актеры: «И не самые слова — в отдельности я все их знал, это были те обыкновенные слова, которые я слышал в жизни; прельщали меня волнующие, необыкновенные фразы, которые эти люди из слов слагали. Во фразах отражалась какая-то человеческая мысль, удивительные в них звучали ноты новых человеческих чувств. То, главным образом, было чудесно, что знакомые слова издавали незнакомый аромат. Я с некоторой настойчивостью отмечаю эту черту моего раннего очарования театром потому, что мои позднейшие улады искусством и жизнью ничем, в сущности, не отличались от этого первого моего и неопытного восторга. Менялись годы, города, страны, климаты, условия и формы — сущность оставалась та же. Всегда это было умилением перед той волшебной новизной, которую искусство придает самым простым словам, самым будничным вещам, самым привычным чувствам».

Без театра он жить уже не мог. Деньги на билеты выкраивал из своих скромных заработков — пел в одном церковном



*Федор Шаляпин и крестьянские дети*

хоре, то в другом. Отец злился, лупил его нещадно за каждый поход в театр, снова и снова пытался пристроить к сапожному или скорняжному ремеслу, а когда сын выучился грамоте и оказался обладателем красивого почерка — к писарскому. Да все без толку. Кончилось тем, что наблюдение за происходящим на сцене перестало удовлетворять пылкого юного зрителя и он сначала просто пробрался за кулисы, чтобы увидеть изнанку мира, видимого из зала, а вскоре и сам занял скромное место на сцене. Радости не было предела, однако «мысль о том, что театр нечто серьезное, нечто высокое в духовном смысле мне не приходила в голову. Я обобщил все мои театральные впечатления в один неоспоримый для меня вывод. Театр — развлечение — более сложная забава, чем Яшкин балаган, но все же только забава. И опера? И опера. И симфонический концерт? И симфонический концерт. Какая же между ними разница? А та, что оперетка раз-



В роли Мефистофеля в опере «Фауст»



В роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка»

влечение более легкое и более приятное». Но при этом юный неопит к своей сценической работе относился максимально серьезно, воспринимая ее как служение искусству.

По-настоящему счастливых случаев в биографии Шаялина немного. Одним из важнейших, определивших дальнейшую судьбу молодого певца, была встреча с **Дмитрием Андреевичем Усатовым**, в прошлом тенором Большого театра, а к этому моменту преподавателем пения в Тифлисе. Хотя и эта встреча случайна лишь на первый взгляд. В большинстве трупп, где до того подвизался Шаялин, претензий к его голосу не было ни у антрепренеров, ни у дирижеров. Всех всё устраивало. И только самого певца томилло сознание собственного несовершенства. Он искал наставника, и судьба послала его. Дмитрий Андреевич не толь-

ко не стал брать с Федора платы за обучение, но и сам давал ему деньги, чтобы тот мог заниматься всерьез.

«Этот превосходный человек и учитель, — писал впоследствии Федор Иванович, — сыграл в моей артистической судьбе огромную роль. С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь. В то время, правда, я еще не вполне отдавал себе отчет в том, что было положительного в преподавании Усатова, но его влияния все же действовали на меня уже тогда. Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил музыкальному восприятию и музыкальному выражению исполняемых пьес».





В роли Бориса Годунова в опере «Борис Годунов»



В роли Мельника в опере «Русалочка»

Учеба принесла свои плоды. После многих мытарств Шалапин оказался в Петербурге. Мало того, ему удалось осуществить заветную мечту любого оперного певца — быть принятым в труппу **Мариинского театра**. **5 апреля 1895 года** он вышел на прославленную сцену в партии **Мефистофеля** в «**Фаусте**» **Шарля Гуно**. Дебютанту было всего двадцать два и со свойственной юности наивностью он полагал, что найдет там «и серьезное внимание к артистической индивидуальности, и разумное художественное руководство, и, наконец, просто интересную работу». Но очень быстро убедился в том, что «в этом мнимом раю больше змей, чем яблок». Индивидуальность его никого не интересовала, художественное руководство свелось к вдалбливанию мертвых шаблонов: «стой там, смотри сюда». Чиновники Дирекции императорских те-

атров беспрестанно вмешивались в репетиционный процесс, на сцене и за кулисами царила неизбывная рутина, для неумной природы Шалапина абсолютно непереносимая. Чем и объясняются его первые неудачи на императорской сцене.

Он переживал, чуть не плакал, но и тогда, и позже старался относиться к этому «провалу» философски: «Я благодарю бога за эти первые неудачи. Они отрезвили меня один раз на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность, которую во мне усердно поддерживали домашние поклонники. Урок, который я извлек из этого успеха, практически сводился к тому, что я окончательно понял недостаточность механической выучки той или другой роли. Как пуганая ворона боится куста, так и я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности».



В роли Олоферна в опере «Юдифь»

Однако понять, что «механической выучки» партии для подлинного артиста мало, только половина задачи. Чем эта выучка должна быть дополнена? — вот вопрос, на который Шаляпину предстояло найти ответ. По счастью, дарование молодого певца было замечено **Саввой Ивановичем Мамонтовым**, и приглашение артиста в «**Частную русскую оперу**» пришлось Федору Ивановичу как нельзя более кстати. Четыре сезона в мамонтовской опере — с 1896 по 1899 год — можно считать поворотными в его сценической биографии. Московская публика принимала певца тепло, но в нем росла неудовлетворенность собой. Показательна история его работы над партией **Мельника** в опере **Даргомыжского «Русалка»**. Своим исполнением певец был решительно недоволен и уже готов был отказать от этой партии, сочтя, что она все-таки «не его амплу». Своими сомнениями Федор Иванович поделился с

близким другом, выдающимся драматическим артистом **Мамонтом Дальским**. Тот внимательно его выслушал и несканозанно удивил ответом: это не роль тебе не подходит, а ты не подходишь к роли как должно. И потребовал, чтобы Шаляпин просто прочел текст роли.

Вот тут и выяснилось, что Шаляпин не очень понимал характер своего героя и оттого брал неверную интонацию. «Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского, — признавался артист. — Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова, — вот оно что! Значит, в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения. Одно *bel canto* недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку. <...> Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так



*В роли Князя Галицкого в опере «Князь Игорь»*

мало хороших актеров? Ведь кто же умеет в опере просто, правдиво и внятно рассказать, как страдает мать, потерявшая сына на войне, и как плачет девушка, обиженная судьбой и потерявшая любимого человека?.. А вот на драматической русской сцене хороших актеров очень, очень много».

После встречи с Дальским главными «учителями» Шаляпина стали выдающиеся русские драматические актеры, благодаря которым он начал постигать искусство сценической правды. Все свободные вечера Федор Иванович теперь старался проводить в драматическом театре: «Я с жадностью высматривал, как ведут свои роли наши превосходные артисты и артистки: Савина, Ермолова, Федотова, Стрельская, Лешковская, Жулева, Варламов, Давыдов, Ленский, Рыбаков, Макшеев, Дальский, Горев, и, в особенности, архигениальнейшая Ольга Осиповна Садовская. Если Элеонора

Дузе на сцене почти никогда не была актрисой, а тем именно лицом, которое она изображала, то Ольга Садовская, кажется мне, в этом смысле была еще значительнее. Все большие актеры императорской сцены были один перед другим на плюс, но Садовская раздавила меня один раз на всю жизнь».

В своих воспоминаниях Федор Иванович сохранил один из разговоров с Садовской. Он все допытывался: как у нее получается так играть, а она убеждала его, что вовсе и не играет, потому как и в жизни со всеми разговаривает так же, как на сцене. Ольга Осиповна старалась обратить внимание молодого певца на богатство и разнообразие родного языка, в котором сыщется интонация для любого случая, в том, мол, и секрет того, что она «каждое слово и каждую фразу окрашивает в такую краску, которая как раз именно была нужна». Этим талантом Шаляпин не уставал восхищаться



*Федор Иванович Шаляпин*

ся, ценил его не менее, чем талант певческий: «Русская драма производила на меня такое сильное впечатление, что не раз мне казалось, что я готов бросить оперу и попытать свои силы на драматической сцене. Говорю — казалось, потому что это чувство было, конечно, обманное. К опере меня крепко привязывали все тяготения моей души, которая, по пушкинскому выражению, была уже «уязвлена» музыкою навсегда...» Но уроки, полученные великим певцом от его великих драматических коллег, он запомнил на всю жизнь и, более того, су-

мел найти ту единственную и неповторимую гармонию слова и музыки, которая и определила судьбу оперного искусства XX столетия.

Век нынешний ведет оперу иными путями, открывает перед ней иные горизонты, но когда из глубин прошлого скрипучая граммофонная запись доносит до нас голос Шаляпина, сердце замирает, и душа открывается ему навстречу...

*Виктория ПЕШКОВА*

*Фото из открытых источников в Интернете*



# НЕ ВЯЗОПУРИХОЙ ЕДИНОЙ К 100-летию со дня рождения Валентины Ковель

**В** январе этого года исполнилось 100 лет со дня рождения **Валентины Ковель**.

Для всероссийской аудитории это, наверное, не самое звонкое имя, но для питерской публики она была настоящей народной артисткой.

Понятно, как важно для актрисы найти свой театр, своего режиссера и вовремя сыграть роли, для нее предназначенные. У Ковель всё было не так просто.

Учеба в **Театральном институте** на Моховой неизбежно привела ее в **Ленинградский театр драмы им. А.С. Пушкина** (ныне — **Александринский**), который как раз возглавлял один из ее педагогов, **Л.С. Вивьен**. Почти двадцать лет на сцене «прославленных мастеров» большой известности ей не принесли, хотя сыграно было немало ролей. Однако как мужской, так и женский состав в 1950–60-е годы был там весьма основательным, и блеснуть на таком фоне удавалось нечасто. Ковель не могла не блистать: она, как говорила чеховская героиня, «никогда не была красива, но всегда была чертовски мила». Но мила по-своему: дерзкая, шальная, острая на язык, вызывающе невзрачная. Ее темперамент зашкаливал. Любую записную красотку Валентина могла в два счета оттеснить с авансцены императорских подмостков. Что время от времени и делала. Конечно, в «**Сонете Петрарки**» **Н. Погодина** или «**На диком берегу**» по **Б. Полевому** особенно не поблистает. Зато **Настя** в «**На дне**» (а это был вообще один из лучших спектаклей той поры, который зрители пересматривали по многу раз) ни на минуту не терялась среди таких мощных партнеров, как **Н. Симонов**, **Ю. Толубеев**, **Б. Фрейндлих**, **А. Борисов**... Ее **Варвара** в «**Грозе**» способна была свести с ума не только Кудряша, но и всё мужское население темного царства. Дуэт гоголевской

**Марьи Антоновны** и восходящей звезды театра **Игоря Горбачева — Хлестакова** превращался в поединок двух достойных соперников, в котором дочка городничего не отступала под натиском столичного ухажера, а буквально рвалась из платья ему навстречу. В весьма спорной интерпретации «**Доброго человека из Сычуани**», пожалуй, только вдова **Цинь** в безжалостно трезвом решении Ковель приближалась к брехтовскому оригиналу — наперекор стилю в духе балета «Красный мак».

Ковель не была актрисой этого театра. Чувствовалось, что это залетная птица, из чужой стаи. Не оттого, что не соответствовала его масштабам. Ее нестандарт-

*«Ревизор». В роли Марьи Антоновны.  
Театр им. А. С. Пушкина. Фото из интернет-источников*







«Традиционный сбор». Сергей Усов — В. Медведев, Лида Белова — В. Ковель. 1967

ность шла вразрез с академически-реалистической эстетикой, постепенно обретавшей черты официозного соцреализма. Ее муж, красавец **Вадим Медведев**, кое-как вписывался в торжественный строй Александринки, особенно, когда выходил на сцену в классике («Пучина», «Дворянское гнездо») или в «Смерти коммивояжера» **Артура Миллера** (где они с **Юлианом Паничем** в очередь играли сына Вилли Ломена Хепши).

К слову, относительно их союза. Помешать этому браку пыталась даже Фурцева, возмущенная тем, что первый питерский красавец бросил семью из-за какой-то актрисульки. Когда они поженились, театральный мир горячо обсуждал скандальный мезальянс. В капустнике прозвучала эпиграмма остролова Александра Белинского, мгновенно разлетевшаяся по театральному закулисию:

*Онегин, я скрывать не стану,  
Как я безумно хохотал,  
Когда ты Ларину Татьяну  
На Вальку Ковель поменял...*

Союз оказался прочным, может быть, как раз благодаря разности потенциалов спокойного, аристократичного, ироничного Медведева (тяготившегося амплуа jeune premier'a) и взрывной, резкой, непредсказуемой Ковель. Они дружно ушли из Театра драмы им. Пушкина, дружно снимались на Ленинградском телевидении, подрабатывали гастрольными «халтурами». Дружно репетировали, пылко ссорились. Дружно пришли в **БДТ**, верой и правдой служили театру **Товстоногова**, а ныне покоятся рядом на Большеохтинском кладбище.

Оба по-настоящему пригодились Большому драматическому. Играли много и разнообразно. Товстоногов понимал, на-



«Прошлым летом в Чулимске». Анна Васильевна — В. Ковель, Афанасий — Е. Копелян. 1974

сколько широки возможности этой экзотической пары. В половине репертуара были заняты в одних и тех же постановках, но как дуэт — изредка.

В одном из первых их сезонов состоялась премьера «Цены» Артура Миллера. Режиссер Роза Сирота здесь превзошла сама себя, да и актерский ансамбль собрала выдающийся. Сергей Юрский, Владислав Стржельчик, Валентина Ковель, Вадим Медведев (позже в очередь с ним Уолтера Франка играл Олег Басилашвили) — круче некуда. Судьба у спектакля была под стать уровню — трудная. Премьера должна была состояться осенью 1968-го, надо полагать, пьесу разрешили включить в репертуар БДТ, сочтя идеей выдержанной (известно, что немало нервов писателю потрепала комиссия по расследованию антиамериканской деятельности), на волне дружбы с автором пьесы, посетившем СССР. Но

Миллер нелицеприятно отозвался о вторжении советских танков в Прагу, из-за чего тут же стал из друга недругом, и постановку объявили антисоветской. Играли ее всеми правдами и неправдами, то разрешали, то запрещали. Отчего интерес публики к «Цене» только рос. Журнал «Театр» в 1969 году опубликовал рецензию Н. Берковско-го, хотя спектакль официально был снят с афиши. Автор отмечал несомненные достоинства постановки, подчеркивая, что каждое лицо здесь — личность и характер.

Конечно, в конце 1960 – начале 70-х мы не считывали все смыслы пьесы, еще не познав на собственной шкуре, что за слом общественных и семейных отношений переживают герои. Но благодаря таланту режиссера и артистов чувствовали нюансы «великой депрессии» буквально на клеточном уровне. Валентина Ковель (Эстер), пожалуй, впервые в жизни играла столь



«Ханума». Сваха Кабато — В. Ковель. 1975

масштабную женскую драму. Но кто бы мог подумать, что вскоре ей предстоит потрясти нас трагедией Вязопурихи?!

«История лошади» стала сенсацией даже на фоне весьма незаурядного репертуара БДТ тех лет. Товстоногов не раз был буквально в шаге от увольнения за «ошибки» в художественном руководстве. Зрители не разделяли мнения партийного начальства и ценили как раз те спектакли, которые раздражали чинуш из Смольного. К «Холстомеру» претензий было не меньше, чем к «Цене», ангажированные критики не щадили даже Льва Толстого, который, по их мнению, попал в дурную компанию. Но мы-то знаем, что вопреки всему 1970-е для театра Товстоногова были взлетом его истории. Один за другим выходили: «Ревизор», «Мольер», «Три мешка сорной пшеницы», «Ханума», «Пиквикский клуб», «История лошади», «Энергичные люди»... Бы-

ло, отчего взбелениться начальству. Было, за что любить театр зрителям.

Валентина Павловна Ковель тогда же переживала звездные часы (точнее — годы) своей карьеры. Участвовала во всех громких премьерах. Всенародную любовь обрела в «Хануме», где две главные «зажигалки» БДТ устраивали на сцене натуральный Авлабар: Хануму играла Людмила Макарова, ее конкурентку сваху Кабато — Ковель. Публика спектакль обожала. И до сих пор охотно смотрит и пересматривает телевизию. Режиссер усмехался в воображаемые усы: театр исполнил свой гражданский долг — поставил «датский» спектакль по классику А. Цагарели, однако «фонтан Дружба народов» получился не только исполненным любви к старому Тбилиси, но и с явным ироническим подтекстом. Фонтанировали здесь буквально все — от композитора Гии Канчели до авторов куплетов Б. Рацера и В. Константинова, не го-



«История лошади». Сцена из спектакля. 1975

воря уж о народных артистах, которые пели, танцевали и резвились, как дети.

А после — по контрасту — грянула «История лошади». Трагическая история лошади, в чьих радостях и несчастьях отразились людские беды. **Холстомера** играл **Евгений Лебедев**, любовь всей его жизни кобылу Вязопуриху — Валентина Ковель. Трудно было найти лучших исполнителей для этих ролей. При всей резкости рисунка обоим удалось пройти по тончайшей грани между людьми и лошадьми, не противопоставляя, а сближая их характеры и судьбы. Жанр мюзикла помог актрисе быть максимально свободной, она бесстрашно распахивала все грани женской притягательности, не пытаясь быть красивой, но становясь тем более желанной. Ее голос звучал хрипло, словно она действительно сгорала от страсти. А тело молодой уже женщины призывно колыбалось под грубым рубищем.

Задача актрисы усложнялась тем, что в спектакле она играла еще две роли — **Матье** и **Мари** — еще две ипостаси женских судеб. Их характерной актрисе было играть значительно проще: по сравнению с многомерностью Вязопурихи они были, пожалуй, элементарнее. Напрашивалась цитата из давнего товстоноговского спектакля «**Эзоп**»: «Чем чаще я смотрю на людей, тем сильнее моя любовь к животным». Толстовская метафора, конечно, глубже, и все же природа, натура, все естественное и живое — от солнечного лучика до бабочки, — несомненно, выше людской тщеты, праздности, жестокости и равнодушия.

После «Истории лошади» актриса сыграла еще десятка два ролей. Ярких, интересных, полюбившихся зрителям. Но перебить успех Вязопурихи не удавалось. Впрочем, за успехом Ковель не особенно гонялась, он и так сопутствовал ей и в больших, и в скромных ролях. В «Пиквикском клубе» — поисти-



Г. Товстоногов и В. Ковель на репетиции. 1980-е

не диккенсовском спектакле, с массой удачных сцен и персонажей, ее **миссис Бардл** — полнейшее попадание в авторский стиль.

Среди энергичных людей **В. Шукшина** (в одноименном спектакле, который тоже из-за излишне сатирической — по мнению начальства — обрисовки нравов советских мещан чуть не попал под запрет цензуры) она опять же в дуэте с Евгением Лебедевым азартно рисовала «картину маслом», давая гротескный портрет «новой русской» дамы, неприятной во всех отношениях. Тут уместны были сравнения и с **Гоголем**, и с **Зоценко**, но тип шагнул на сцену прямо из жизни.

Еще похлеще, чему способствовал жанр, живописала артистка **Брандахлыстову** в мюзикле **«Смерть Тарелкина»**. Безжалостней, кажется, невозможно было изобразить разудалую прачку, больше похожую на хозяйку публичного дома. Ковель оставалась характерной актрисой высокого полета, у которой в запасе был неисчерпаемый набор масок, характеров, говоров, манер... Но без трагических ролей,

без трагикомедии ее творческая биография не была бы полной. И театр подготовил для Валентины Павловны, вроде бы, сверх программы, нечто поистине бенефисное — роль **Клары Цаханессян** в спектакле **«Визит старой дамы»**.

Однако... мало сказать, что этому спектаклю не повезло. Казалось, что вокруг него собрались все злые силы, чтобы наказать театр и актрису за былое везение. Во-первых, он сам по себе не вполне удался. Во всяком случае, на генеральной репетиции он очень не понравился Товстоногову, что не было причиной последовавших событий, но совпал с ними и стал, страшно сказать, последней каплей в жизни великого мастера. Всем известно, что в тот день Георгий Александрович, тяжело болевший, в мрачном настроении сел за руль своего «мерседеса» и, доехав до Троицкого моста, навсегда остановился на светофоре. Поставивший спектакль талантливый ученик режиссера **Владимир Воробьев** тяжело переживал обстоятельства ухода Г.А. и через





«Фома». В роли Генеральши. 1997

несколько лет трагически погиб. Спектакль какое-то время шел, но печальный контекст мешал ему раздышаться и развернуться, как должно. Надо признать, что и для Ковель миллионерша из пьесы **Дюрренматта** не стала любимой ролью. Там, казалось, было всё, чем сильна актриса: поломанная судьба, стальной характер, история несчастной любви и возможность отыграться по-крупному... Но, похоже, уже не увлекала актрису запоздалая идея отыграться, отомстить — весь этот трагический балаган, затеянный злой, опустошенной Klarой.

Не стоит, наверное, завершать рассказ о прекрасной актрисе на столь грустной ноте, хотя финал ее жизни особенно веселым не был. И все же Валентина Павловна не сдавалась. Много играла в театре — и репертуарные спектакли, и премьеры. В **1996-м** состоялась ее встреча с **Романом Виктюком**, который, как известно, охотился за лучшими театральными актрисами страны, мечтая работать именно с «бриллиантами». Он соблазнил Ковель вроде бы не-

замысловатой, но выигрышной для яркой возрастной актрисы ролью **Эдды** в пьесе **А. Николаи «Бабочка... Бабочка»**. Спектакль вышел в **Театре сатиры на Васильевском** и порадовал многих. Актриса купалась в роли, которую до нее исполнили десятки мировых знаменитостей. Режиссер осыпал ее комплиментами, окружил достойными молодыми партнерами, зрителям постановка тоже пришлась по душе. Именно эта роль и стала последней в судьбе актрисы. Через год после премьеры она заболела и скончалась. Что было огромной потерей для театрального Петербурга.

Но в его историю она вошла навсегда. И пребывает в ней со всей потрясающей энергией женщины и актрисы. В дни ее столетия мы вспоминали о Валентине Павловне с коллегами по сцене. Грустных воспоминаний было мало.

Елена АЛЕКСЕЕВА

Фото с официальной страницы сайта  
АБДТ им. Г.А. Товстоногова

## БАРНАУЛ. Мне бы в небо

**А**лексей Житковский написал в 2020 году «Космос» — горькую и довольно смешную пьесу о потерянном времени, забуксовавшей жизни и ненасытном прошлом, поглощающем настоящее. «Космос» стал фаворитом последних театральных сезонов и редким случаем драмы кризиса среднего возраста из жизни одинокой женщины. Алтайский краевой театр драмы имени В.М. Шукшина может гордиться, что одним из первых обратился к этому тексту, выпустив премьеру еще в марте 2022 года (режиссер Дмитрий Акимов, художник Юлия Ветрова). Своей обжигающей

финальной сценой спектакль нежданно прорывался в настоящее и ощущается разговором о вечном безвремени и эскапизме как способе выживания в простое время. В этом секрет невероятной энергетики, которой спектакль захватывает каждый показ.

Всё там устроено на ощущении тотальной невозможности и стремлении ее преодолеть. Поверхность игрового пространства экспериментальной сцены неровно усыпана толстым слоем некоей черной смеси, не то «землей», не то «пеплом», не то «пылью тропинок далеких планет». Кое-где проглядывают пят-

«Космос». Сергей — А. Кирков, Татьяна — Л. Кегелева



на красной ковровой дорожке казенных советских коридоров. Это одновременно комната Татьяны (**Лена Кегелева**) и кладбище, где похоронены ее непутевые одноклассники выпуска где-то середины 90-х («водка, рэкет, кокаин»), и ее совсем молодой муж, убитый на одной из локальных войн. Это же и школьный кабинет, где за партами сидел почти наполовину «мертвый» класс Татьяны. Сейчас она сама учит здесь английскому новым мальчиков и девочек 2010-х. И посреди задника сцены телеэкран с затертым до дыр фильмом «9 ½ недель» — портал в другую жизнь, откуда к Татьяне заглядывают ее «гости»: красавчик Джонни-Микки Рурк и герой-космонавт Сережа (**Антон Кирков**), ее школьная любовь. С помощью слитого воедино пространства нам показали цикл смены поколений,

где вязнут и застревают герои старшего и младшего.

В этом классе живые и мертвые существуют параллельно. Татьяна по-хозяйски раздает одним домашние задания, а другим разливает водку и оставляет конфеты на закуску, снисходительно при этом журуя — здесь все свои. Уже во второй сцене одноклассники поднимаются из могил — расправляют затекшие тела, тянутся к мутным стаканам, чтобы смочить пересохшее горло водкой пополам с дождем. Мертвецы выглядят, как провинившиеся подростки, которых выпустили погулять. Они так и останутся на сцене на протяжении всего спектакля, где будут вести свою партию наподобие слуг процениума. И только после того, как выполнят свою истинную миссию — лишить Татьяну иллюзий, оставить один на один

Татьяна — Л. Кегелева, Ильдар — М. Пивнев





Татьяна — Л. Кегелева

с правдой жизни — печальной вереницей уйдут куда-то вверх по лестнице.

Соседство на сцене живых и мертвых — режиссерское открытие спектакля, в пьесе не прописанное. Это позволяет смотреть спектакль как бы через двойную оптику. С одной стороны, мы видим происходящее глазами Татьяны, которая единственная из всех персонажей ощущает присутствие в своей жизни потустороннего. С другой — наблюдаем встречу двух миров, внутри спектакля героям недоступную. Они пересекаются, но не замечают друг друга. И в этом исключительность зрительской точки зрения. Спектакль живет в сценах, разыгрываемых в присутствии немых и невидимых свидетелей человеческих драм, которые располагаются вокруг, как болевые точки на трибунах.

Трепетной обреченности исполнен дуэт Лены Кегелевой и Антона Киркова, исполняющих роли бывших одноклассников, а теперь вдовы-учительницы и героя-космонавта, пришедшего прямо в скафандре из телевизора-портала. Невозможна встреча дожившей до 42-х лет жены со своим призрачным 20-летним мужем Ильдаром в еще одном дуэте актрисы с **Максимом Пивневым**. И тут уже не она, а он, мертвый, тоскует по ней, по непрожитому вместе. В этом треугольнике несчастлившейся любви есть и трагизм несчастного брака Татьяны с Ильдаром, и комизм их ходульного объяснения с Сергеем. Нет только живых чувств. Эти искусственные диалоги — порождение внутреннего монолога Татьяны, где есть только одна правда. Не случайно соперники объединяются в сознании Татья-



Гурген — К. Кольцов

ны, когда ненавистный Ильдар сообщает ей, что ни Сергей, ни красавчик Джонни больше не придут как о принятом всеми мужчинами совместном решении: «Мы посоветовались, так лучше будет».

Реальный, далекий от идеалов мужчина, каким является коллега Татьяны, физкультурник Гурген (**Константин Кольцов**), явно лишний в ее иллюзорном мире. Константин Кольцов обживает эту необычную для себя роль осторожно, уходит от пародийных красок горячего кавказца и находит созвучие с Татьяной в чуждости своего героя местному окружению, стремлении поскорее вырваться из Бугульмы. Его признание выглядит как откровение шутника, вдруг оказавшегося влюбленным и трезво мыслящим мужчиной. К притязаниям Гургена Татьяна, конечно же, относится как к недоразумению.

Татьяна — возможно, одна из лучших на сегодняшний день ролей Лены Кегелевой. Рядовая, узнаваемая школьная «училка» в исполнении актрисы на глазах разрастается до неистовой фурии, бунтующей против пошлости и лицемерия окружающих. Внутренний космос Татьяны куда интересней жизни ее подруги Гульнары (**Елена Адушева**) и работы в школе. Все самое важное в истории Татьяны — признание в любви к Сергею и объяснение с Ильдаром — не случайно происходит не в жизни, а в теленовостях и во сне. Драма Татьяны оказывается не на разрыве между реальностью и фантазией, а в том, что фантазия и становится для нее настоящей реальностью. И Татьяна готова всерьез отстаивать свой идеальный мир.

Вопреки обстоятельствам Татьяна не выглядит жертвой. Меняется ли она?





Сашка Курочкин — Д. Никоноров

Безусловно, когда отказывается поддерживать легенду о муже-герое. Но при этом оставляет за собой право на самообман, на мечту как спасение от одиночества. Лена Кегелева наделяет свою Татьяну одновременно и энергией жизни, и неспособностью вступать с этой жизнью в какое-либо конструктивное взаимодействие. Наивность и идеализм в натуре Татьяны парадоксально соседствуют с неприятием фальши и показухи. Ее ученики стирают в финале нарисованные мелом на стене планету и космонавта, но в Татьяну-реалистку не особо верится, да и нужно ли. Ее сила – вера в чудо.

Основное действие спектакля посвящено выяснению отношений Татьяны с уже прожитым и отказу от имиджа образцовой вдовы. Последние диалоги

с Гургеном, сыном Андреем и Ниной обращены к будущему. Гурген осмеян и отвергнут. Андрей (**Иван Молодов**) оставляет мать, собирается пойти по стопам отца и приносит повестку в армию, а ее ученица Нина (студентка АГИК **Софья Кулишина** и играющая с ней в очередь **Кристина Василенко**) читает написанное на правильном школьном английском сочинение о семье и мечте пойти по стопам любимой учительницы. Жесткое пробуждение к реальности, которая вызывает растерянность и боль, и абстрактная схема будущего наивной веры девчущки, между которыми застывает в немом крике бедная Татьяна. Неужели все повторяется!?

Елизавета ГУНДАРИНА  
Фото Кирилла БОТАЕВА

# ВЛАДИМИР.

## Актуальная премьера

**В** январе 2023 года во **Владимирском академическом драматическом театре** с успехом состоялась премьера спектакля «**451 градус по Фаренгейту**» по мотивам одноименного произведения **Рэя Брэдбери**, которое вышло в свет 70 лет назад. Постановка в жанре антиутопического трагифарса взволновала и тронула зрителей своей жизненностью. В одном из интервью Брэдбери говорил: «Я считаю себя писателем «идей». Такая литература впитывает в себя любые идеи: политические, философские, эстетические». Пожалуй, именно эта особенность и привлекла директора одного из старейших театров России **Бориса Гунина**. В наши дни роман поражает своей актуальностью. Огонь, пожирающий культуру — это зловещая метафора, которая уже не выглядит утопией.

Режиссер-постановщик **Андрей Любимов**, постановочная группа и исполнители сделали спектакль психологически точным, искренним и стильным. Сюжет романа передан почти «дословно», за исключением отсутствия не совсем театральных деталей. Например, к счастью, нет электрического пса, который преследует и убивает людей. Главное в том, что отражены волновавшие писателя проблемы, его рассказ об обществе будущего, где чтение книг запрещено законом. Людей, хранящих книги, арестовывают, а книги сжигают так называемые «пожарные». Гай Монтэг (**Эмиль Филиппов**) — «пожарный». Он 7 лет живет с женой Милдред (**Ариадна Брунер**) и делает свою работу, которая состоит в том, чтобы жечь книги, а заодно и дома нарушителей закона. Допустимы в этом мире лишь работа и развлечения. Но ряд встреч заставляют героя задуматься о своей жизни. Во время дождя он знакомится с юной Клариссой (**Яна Иванчук**) и с профессором Фабером (**Андрей Щербинин**).

Первая любит природу, сердечное общение, простые человеческие радости; второй тайком читает спрятанные книги. После этих встреч под очищающим дождем Гай приносит с пожараищ книги, принимает решение уволиться. Его начальник — брендмейстер Битти, которого убедительно играет **Юрий Круценко**, уговаривает Гая не делать этого. Монолог, объясняющий Монтэгу, ради чего работают «пожарные», воспринимается как предупреждение: «Цветным не нравятся детская сказка «Маленький черный самбо». Сжечь ее. Белым неприятна «Хижина дяди Тома». Сжечь и ее тоже. Нужна безмятежность, спокойствие. Прочь всё, что рождает тревогу. Жгите, жгите всё подряд! Огонь горит ярко, огонь очищает». Существенно, что сам Битти в прошлом — книголюб, интеллеktуал, знает многое наизусть. Но сегодня он безжалостно сжигает в огне Женщину (**Мария Македонская**) вместе с ее домом и книгами. Эта безымянная женщина самоотверженно защищает самое дорогое. А жена Гая сообщает «пожарным», что в их доме есть книги. Начальник Битти принуждает Монтэга лично расправиться с книгами, но Гай направляет огнемет против самого брендмейстера. Остается только бежать. В пути герой находит новых друзей. Каждый из них — живая книга: они заучили наизусть уничтоженные огнем произведения. Один из них, Грэнджер (**Виталий Панащенко**) произносит главные слова: «Мы знаем, какую глупость совершили. А раз мы знаем, то есть надежда, что когда-нибудь мы перестанем сооружать эти дурацкие погребальные костры и кидаться в огонь. Каждое новое поколение оставляет нам людей, которые помнят об ошибках человечества... Когда-нибудь мы вспомним так много, что соорудим самый большой в истории экскаватор, выроем самую глубокую могилу и навеки похороним в ней войну».



«451 градус по Фаренгейту». Сцена из спектакля

Безупречно оформил спектакль художник-постановщик **Борис Шлямин**. Предложенное им пространство «живет» вместе с героями, художественная парадигма создает философские смыслы. Так, вытянутые вверх почти до самых колосников вертикальные книжные стеллажи «оторвались» от земли и людей, а в конце первого акта книги «погибают в огне». Художник по свету **Тарас Михалевский** игрой света подчеркивает людскую и «бесовскую» сущность. Создатели спектакля пластикой вычерчивают бездумное поведение «пожарных», их безумное жестикулирование яркими фонарями и канистрами. Музыкальность и пластичность действию придала прекрасная работа балетмейстера **Ирины Скрипкиной**, которая с Владимирским театром драмы сотрудничала впервые.

Впечатляющий видеоконтент для оформления спектакля создал видеоинженер **Дмитрий Мартынов**. Ярko показана угроза книжной культуре со стороны одурманивающих СМИ, особенно телевидения, которое заменило персонажам общение даже с близкими людьми. С экранов телевизоров на нас льется гигантский поток информации, в том числе жестокой. Абсурд происходящего подчеркивают и «ролики» с рекламой. Virtuозно исполняет роль «человека из телевизора» **Александр Аладышев**, который как сатана несет «бесовщину» в общество. На экранах крупным планом он постоянно напоминает: «Скоро будет война...» Чем бы ни были заняты люди, время от времени на их головы громящей лавиной обрушивается рев потребителей, напоминающий о близости вой-



«451 градус по Фаренгейту». Сцена из спектакля

ны. Страшный звук подкрепляется видеокартинкой разрушения страны, перед тем почти погубившей собственную культуру. Когда же артист «выходит из бездушного ящика», он исполняет песни репертуара музыкальных групп и солистов, в творчестве которых звучат мотивы книги, полной страстной защиты жизни на Земле, тревоги за человека. А в финале музыка выразительно подчеркивает пророческие слова Брэдбери: «Всему свое время. Время разрушать и время строить. Время молчать и время говорить...»

Режиссер-постановщик в финале ставит, как и в романе, не точку, а многоточие. Зритель вместе с главным героем остается наедине с собой. Спектакль становится поводом для размышления, добавляя целый пласт жизненных смыслов. Это важ-

но, особенно для молодежи, которая в театре познает мир, учится соперничать и мыслить. Постановка отразила раздвоенность, противоречивость и катастрофичность жизни тех людей, которые отказались от книги и мысли во имя развлечений и бездумного существования, жизни без душевного тепла и любви. Получился пронзительный спектакль не о тех, кто безжалостно сжигает прошлое, а о тех, кому хватает мужества сохранить главное, что делает человека человеком — культурное и духовное наследие, семейные ценности, единение с природой, живое общение и любовь.

Вера ЗИННАТУЛЛИНА

Фото предоставлены театром

## ВОРОНЕЖ. Новое место на карте

**В**оронежский негосударственный Новый театр открыл восьмой сезон в новом сценическом пространстве. Помещение бывшего бара адаптировали под театр сами артисты, им помогли друзья, коллеги. Средства собирали с помощью краудфандинга, спонсоров.

Неловко признаваться, но я попала туда недавно. Помню первые спектакли коллектива «Я есть», «Деревня» еще на большой сцене Дома актера. Почти восемь лет назад молодые артисты, режиссеры, композиторы создавали свое пространство, придумывали язык и средства выражения/общения со зрителями. Как в нормальном театре, за эти годы были разные постановки, проекты...

Что нравится в коллективе — наличие профессионального мастерства, желание развиваться, не застывать в монолите форм, авторский подход и законченность дейст-

вий. Хотели дом — нашли способы и сами его построили. В такое время, в такой год, здесь звучат бурные, искренние овации.

Уже в первых спектаклях Нового театра был свой стиль — синтез драмы, хореографии, музыки, интерес к новой драматургии и к популярному уже длительное время направлению у авторов жанру doc. Но не всегда у зрителей. Здесь важен момент насмотренности, готовности к иному и, конечно, адекватному сценическому воплощению. А прийти к этому можно только одним способом — просвещением, регулярным приглашением в соучастники. Чем, по моему мнению, Новый театр и занимается.

Мне хотелось посмотреть спектакль, или, как значится в афише, городскую поэму с оркестром «Точка на карте». У него свой бэкграунд. Начинаясь он как грантовый проект от Российского фонда культуры, и в его рамках была создана драма-

«Точка на карте». Сцена суличными музыкантами







Городские жители — Р. Лютиков, О. Галицына, М. Конотоп



Горожанка — М. Фролова

тургическая лаборатория для подростков. Ребята вместе с командой театра ходили по городу, собирали материал и писали свои истории-эпизоды. Приглашенный драматург **Элина Петрова** помогла ребятам оформить их в законченную сценическую версию, а режиссер театра **Виктория Шаламова** поставила часовое реалити-действие. Получилась цитата: «Попытка посмотреть на Воронеж под другим, непривычным углом — через звуки, ассоциации, образы, каждодневные маршруты, за которыми стоят люди и их истории. Чем пахнет улица Куколкина, как звучит утренняя Адмиралтейка и что, если Воронеж — это человек?». Потом были читки, обязательные для отчета показы, но вопрос постоянного места в репертуаре оставался открытым. Понять коллектив можно. Изначально живой, экспериментальный материал требовал главного — реакции зрителя.

О Воронеже было создано три глобальных постановки. Знаменитый и первый в Воронеже вербатим «**День города**» в **Камерном театре**, не менее известный документальный «**100% Воронеж**», основанный на статистических данных и показанный в рамках **Платоновского фестиваля искусств**, и спектакль-игра «**Децентрализация**» **Никитинского театра**. «Точка на карте» стала попыткой дать голос молодым воронежцам. Их страхам, переживаниям, любовным историям, встречам с друзьями у знаковых мест, каким-то смешным словечкам, прозвищам памятнику. Спектакль — набор тематических эпизодов. Некоторые как посты в соцсетях, короткие и яркие, другие растягиваются на протяжении всего действия: к примеру, попытка подростка-танцора познакомиться с понравившейся девушкой. Есть эпизоды-картинки как фоточки на аватарке, где



«Точка на карте». Сцена из спектакля. Горожанка — М. Конотоп

слова замирают на кончике пальцев и тебе просто приятно наблюдать. Вообще, делать спектакль о городе и для города привлекательно и опасно.

Говорить не про абстрактные категории и места — всегда заманчиво, будоражит нерв. Но вот «звук, ассоциации, образы» того же самого водохранилища будут у каждого свои. И здесь есть риск упасть в между собой, понятный лишь авторам. Не всё отзывается, не всё понятно, а должно ли — тоже вопрос. В этом и была, наверное, оригинальность эксперимента: попытаться соединить живой язык молодых воронежских ребят с языком сценическим.

Истории от лица подростков рассказывают артисты Нового театра **Мария Фролова**, **Мария Конотоп**, **Роман Лютиков**, **Олеся Галицына**, **Иван Маркушев**, **Никита Шершнев**. Делают это уважительно и искренне. Грань между чужим и личным здесь важна. Ты принимаешь предложенную условность и веришь. Наверное, поэтому в конце, когда артисты начинают рассказывать про *свой* Воронеж, ты немного смущаешься. Переход от близкого или, скорее, собирательного героя к наделенному определенными чертами, на мой взгляд, не добавляет спектаклю веса.

Сценическое пространство оформлено минимально (художник **Александра Макиева**): черный фон, на стенах как белье на веревках висят фотографии города. Если ошибаюсь, поправьте, но раньше там были портреты юных драматургов. И я поняла, чего мне не хватало: присутствия тех самых ребят, их взглядов, реальных очертаний. Да, они уже стали условностью, но здесь, в дос'е, эта деталь была бы важным пазлом для создания законченной картинке.

Городская поэма с оркестром, где на сцене, действительно, есть небольшой, но выдающийся коллектив из хорошо знакомых горожанам воронежских музыкантов. Эта линия с уличными исполнителями как парафраз пересекается с сюжетной линией. Где-то попадание прямое, вот ты уже вместе с другими зрителями



Сцена из спектакля. *Городской житель* — Н. Шершнев

кружишься под вариацию от **Поля Мориа**, где-то слишком изысканное для динамичного городского дыхания. Хочется побольше «грязного» звука!

Маршрут, с которого сходят или возвращаются герои спектакля «Точка на карте», заканчивается слишком быстро. Его спорно, но безусловно интересно проживать, если ты давно и сильно любишь этот город. Его надо испытать, если ты только приехал в Воронеж и смотришь широко открытыми глазами на его прелести. Кажется, став репертурным спектаклем, «Точка на карте» будет все больше набирать глубины и документальности. По крайней мере, свой вклад в рельеф города она внесла.

Наталья ГААГ  
Фото Ольги КАРДАШОВОЙ

## КЕМЕРОВО. Прощай, Рио-де-Жанейро!..

**В** начале сезона в Театре драмы Кузбасса состоялась премьера мюзикла «Золотой теленок» по одноименному роману **И. Ильфа** и **Е. Петрова**. Режиссером выступил варяг из Музыкального театра Кузбасса — **Михаил Сабелев**, имеющий опыт постановок на многих сценических площадках Кемерово.

Главный герой спектакля — легендарный Остап Бендер. В его планах — получить миллион, и мы в очередной раз с азартом следим, как великий комбинатор добивается желаемого. Но итогом становится горький вывод: деньги не могут осыпаться Бендера, быть богатым в строящемся советском бесклассовом обществе невозможно. А значит, реализовать свою мечту — попасть в жаркий латиноамериканский город — ему не суждено.

**Егор Шашин**, основываясь на лейтмотивах эпохи, создал легкую, ненавязчивую, но в то же время раскрывающую специфику каждого эпизода и персонажа музыку. Она органична как для самого романа, так и для нашего представления о постнэпмановском времени.

Мюзикл как жанр требует от исполнителей особого мастерства в пении, танце, драматической игре, их гармоничного синтеза. Безусловно, актеры драматического театра не являются профессиональными вокалистами, что во многом сказывается на уровне освоения музыкального материала. Преобладающим способом оказывается речитатив, видимо, наиболее оптимальный для участников спектакля. Это несколько разрушает общий музыкальный строй. Дополнительно вносит дисбаланс техническое обеспечение: микрофоны периодически «пропадают», поэтому часть слов из песен частенько для зрителя оказывается непонятной. При этом Хор (массовка) крепко сложен, их танцы синхронны, а вокал звучит стабильно даже при учете того, что это многоголосое исполнение (педагог по вокалу **Оксана Кистарова**). Можно сказать, что главные персонажи больше отвечали за дви-

жение и разыгрывание сюжета, а массовка придавала завершенность эпизодам и воплощала жанровую специфику спектакля.

Яркой атмосферной доминантой стал живой оркестр, располагающийся, словно на веранде, на верхней площадке. Эпоха театрального джаза точно воплотилась в богатстве духовых и ударных инструментов, переносащих зрителя в курортные дали. Даже в облике и способе подачи **Михаила Быкова**, исполняющего роль Остапа Бендера, иной раз скользит манера короля времен Леониды Утесова.

Специфична деталь: музыканты одеты в военную форму. В то время военные оркестры такой репертуар вряд ли могли исполнять. Видимо, случайным, но существенным для концепции спектакля стало такое несоответствие. Люди в форме — это апостолы государства, в их задачу входит блюсти порядок. И тут именно они сопровождают Бендера, позволяя ему совершать свои махинации. Подтверждением такой мысли является эпизодическое, на первый взгляд, лицо, одетое в военную форму (**Владимир Волков**). Этот персонаж меняет декорации, казалось бы, осуществляет служебную функцию, но подспудно возникает мысль: да, мы тебе, великий комбинатор, позволяем творить твои делишки, мы даже поможем показать, как у тебя это ловко получается. А вот результат будет тот, который возможен только в нашем изводе, ничего у тебя не получится, и твоя неудача — показательный урок другим.

Сценография представлена двухуровневой конструкцией (художник **Елена Подлесная**). При неизменности, статичности расположения данная конструкция чрезвычайно функциональна, она словно китайская шкатулочка с десятком потайных дверей и окон, из которой постоянно вытаскивают-выкатывают места действия. Исполком, коммунальная квартира семьи Лоханкиных, почтовое отделение, квартира молодой возлюбленной «тайного миллионера» Зоси, а также контора «Рога и копы-



«Золотой теленок». Сцена из спектакля

та» и другие локации — все приметы того времени даются попеременно, ловко погружая нас в быт второго десятилетия советской власти. Цвет шкатулки подталкивает к ассоциациям с неоднородным колоритом денежных купюр: некоторые части декорации зеленоватого оттенка, а часть имеет охристый окрас.

Костюмное решение спектакля (авторы **Людмила Гаинцева** и **Вера Кошкина**) акцентирует внимание не только на историческом соответствии эпохе, но и дает возможность обозначить личностные моменты персонажей: широкие штаны и простая подпоясанная рубашка-косоворотка Александра Корейко, выглядящая слишком по-деревенски, делает его незаметным среди людей, что определено на руку этому герою; летняя рубашка-парагвайка со шнурком на воротнике Шуры Балаганова задает беспечность как ведущую черту характера сына лейтенанта Шмидта и т.д. Массовка, богато декорирующая фон многих сцен, преимущественно одета в прозодежду эпохи — майки и шорты, подчеркивающие либо модный тогда культ атлетического тела.

На радость зрителям «Антилопа», знаменитое транспортное средство авантюрного квартета, представлено самоходным мобильем, приводимым в движение с помощью педалей, которые крутят пассажиры. У этого средства нет заднего хода, поэтому периодически его поднимают за нос и направляют по нужной траектории.

Остап Бендер Михаила Быкова в отличие от своих поделщиков (Шуры Балаганова и Паниковского) не ищет денег ради денег. Он питает свой, работающий как идеальный механизм, разум мечтой о рае, требуемом любому одаренному человеку. Талант этого Остапа проявляется в особой харизме, подчиняющей не только персонажей, но и зрителей: да, именно таким должен быть великий комбинатор. Только есть у персонажа Быкова некая нотка грусти в моменты, когда он сталкивается с препятствием: достижение мечты требует усилий, но ведь ту изворотливость ума, мгновенное сложение пазлов и выработка плана по решению возникшей проблемы можно же направить в другое русло. Способности тратятся впустую, напоминая даже в авантю-





Остап Бендер — М. Быков, Зося — С. Чинкова

ном сюжете о реальности, требующей одаренность превращать в изворотливость. Щемящей ноткой наполнена сцена, где Остап находится между выбором: с одной стороны, женитьба на Зосе и превращение в примерного семьянина (уж тут, как мы помним, общество будет чутко блюсти все правила), с другой — увозимый носильщиком саквояж с заветным миллионом. Мир устроен так, что мечта всего лишь синоним невозможного...

Можно смело утверждать, что образ, созданный Быковым, стал удачной вариацией бессмертного персонажа Ильфа и Петрова. Антиподом Бендера в спектакле является Корейко (**Тимофей Шиллов**). У него отсутствует мечта вообще, он складировует и перемещает банкноты, подобно полевой мыши, которой инстинкт велит постоянно менять тайники для запасов. Визуально эти два персонажа представлены в контрасте. Остап импозантен, в капитанской фуражке и красном шарфике, выступающем акцентом на плаще песочного цвета. Корейко и в costume, и мимически настолько стерт, что в толпе его не заметить, а если столкнуться

с ним, не запомнить, это человек — без особых примет. Скопидомство Корейко — лишь обычный способ чувствовать свое превосходство над миром людей.

**Андрей Куликов** в Шуре Балаганове акцентировал внимание на незлобивости и быстрой отходчивости, радуясь малому и не помня плохого. Он располагает к себе зрителя, вызывая улыбку опытом воришки-недотепы. Если Шура увалень, временами быкующий, чтобы показать свою значимость, то в образе жалкого жулика Паниковского **Юрия Темирбаева**, готового бросить компаньонов ради своего спасения, мы видим человека-тлю. Актер смог пластически передать тщедушность Паниковского, его дискант воплотил тип нервного, постоянно впадающего в истерики нелепого мошенника, не способного пользоваться крохами отпущенного разума. Этот дуэт в определенной мере оттеняет главного персонажа, умножая его достоинства.

Зося в исполнении **Виктории Егоровой** представлена поверхностно. По роману это молодая девушка, влюбившая в себя



«Золотой теленок». Сцена из спектакля

сразу двух великих комбинаторов, является юной и романтической натурой, грезит о великой любви, с наивностью отвечает на ухаживания командора, неумело с ним флиртует. Актриса не отыгрывает необходимые моменты, не скрепляет развитие сюжета. В версии спектакля довольно сложно понять, почему Зося стала его избранницей. Актриса не наделила свою героиню должной мерой обаяния и женственности, оставаясь в рамках демонстрации поведения капризного ребенка.

Режиссер активно использует декорацию-шкатулочку, изобретательна сцена, в которой Бендер вступает в последнее столкновение с Корейко: то тут, то там открываются форточки, лазы, отверстия, используемые Остапом. Понятно, что в достижении своей цели он протиснется и через игольное ушко.

Пространство зрительного зала включается в действие постоянно. В момент своего первого появления Паниковский проходит между рядами в зале, так же поступают и другие герои: Шура Балаганов в одной из последних сцен просачивается между ряда-

ми, прося милостыню. Хор создает интерактивные моменты: с помощью табличек указывает зрителям на фразу, которую те должны выкрикивать, создавая своего рода управляемую толпу. Такой прием позволяет глубже погрузиться в действие спектакля и ощутить близость к миру аферистов.

В кемеровской версии «Золотого теленка» возникает легкое ощущение беззащитности: герой сделал все возможное, чтобы достичь своей мечты. Но реальность, представленная обманчиво мажорной, настолько сурова, что вслед за классиком хочется воскликнуть: угораздило же нас родиться в мире, где лишь бесплотные грезы могут утолить жажду счастья!..

Спектакль имеет успех у зрителей благодаря динамичному сюжету, запоминающимся персонажам, задорным песням и танцам актеров. Мюзикл «Золотой теленок» любопытен будет и почитателям Бендера, и тем молодым людям, которые про Ильфа и Петрова не особо знают, но мысль, пронизывающую спектакль, уловят.

Алексей БУРАЧЕНКО, Александра САЛАГАЕВА  
Фото Евгения КОВЫЛИНА

# КОНТРАПУНКТЫ И СОЗВУЧИЯ

## XXVI Международный театральный фестиваль Ф.М. Достоевского (Великий Новгород — Старая Русса)

Сегодня, когда история совершает очередной виток по крутой спирали, человеку особенно необходимы те или иные подтверждения осмысленности существования и нравственных ориентиров. Русский человек за последним привычно идет к литературной классике, и обойти на этой дороге наследие **Федора Михайловича Достоевского** невозможно. Доказательством тому — программа из 19 спектаклей, показанных в ноябре 2022 года в **Великом Новгороде** и **Старой Руссе**. Надо сказать, что залы были не просто полны, но и чутко прислушались, искренне реагировали, благодарно откликнулись. Поиск живых ответов на вечные вопросы совершенно очевидно происходил по обе стороны рампы, в самом что ни на есть «реальном времени», в историческом моменте с его тревожным контекстом.

Фестиваль открыли «**Братья Карамазовы**» **Национального академического драматического театра им. М. Горького (Минск, Республика Беларусь)**. Режиссер-постановщик и автор сценической адаптации **Ольга Клебанович** обозначила жанр трехчасового спектакля как «мистический детектив», сценограф **Александра Карнажицкая** придумала лаконичное условное пространство с экраном-задником в белой раме-параллелепипеде. Даже полноценно большая форма спектакля все-таки не может вместить весь романский текст, и здесь был избран оправданный прием сюжета-воспоминания, «пунктирно» затрагивающего все главные линии. Введение и финал зритель слышит из уст Алёши Карамазова (**Андрей Сенькин**), но сюжет не становится монодрамой, события предстанут и в воспоминаниях других героев, двигающих действие словно «назад

иглой». Академически подробная психологическая проработка образов (нельзя не отметить работу **Вероники Пляшквич** в роли Грушеньки, яркую брутальную органику **Руслана Чернецкого** в роли Дмитрия Карамазова, смелую характерность **Виктории Ковальчик** в роли Екaterины Осиповны Хохлаковой, пластическую выразительность **Дэвида Разумова** в роли Черта, щеголяющего в клетчатом костюме-тройке и очках с красными стеклами) в этом решении вполне успешно сочетается с очень условно историческими костюмами, эпизоды почти натуралистичной актерской игры — с открытым приемом трансформации пространства. Белорусская версия «**Братьев Карамазовых**» была принята публикой очень тепло несмотря на то, что в идеале она явно требует хотя бы минимально подготовленного зрителя, знакомого с романом Достоевского настолько, чтобы разобраться в хитросплетениях сценического сюжета. Тем более, если спектакль идет на гастрольной площадке, где исполнителям зачастую не сразу удастся полноценно «взять зал». Но, будучи добротным целостным высказыванием в исполнении слаженного актерского ансамбля, минские «**Братья Карамазовы**», начавшиеся не вполне захватывающе, затем успешно привлекли и удержали зрительское внимание.

**Москва, Санкт-Петербург, Липецк, Борисоглебск, Рыбинск, Владимир, Великие Луки, Набережные Челны, Магнитогорск, Краснодар, Сахалин**, уже упомянутый **Минск** представили новгородскому зрителю настоящий калейдоскоп театральных форм и жанров — кажется, сколько лет ни проживет этот фестиваль, столько можно будет удивляться богатству



«Братья Карамазовы». Национальный академический драматический театр им. М. Горького, Минск

возможностей, которые дает недраматург Достоевский для сценической интерпретации. И всегда здесь можно будет ожидать встречи с чем-то новым или возможности открыть заново давно знакомое.

Подобная встреча для автора этих строк произошла на этот раз с **петербургским драматическим театром «Странник»** (о котором давно и много приходилось слышать и читать). Дело даже не в том, что хрестоматийный школьный роман о преступлении и наказании показали, как сюжет с героиней «второго плана» в центре. А в удивительной органике актерского существования, в мастерстве сценического бытия — каждого из десяти участников в каждую секунду «бедного спектакля» (вся «декорация» — две диагонально расходящихся к авансцене скамьи на пустой сцене, да рояль в арьере). В «**Последнем походе Катерины Ивановны**» (режиссер **Владимир**

**Уваров**, художник-постановщик **Николай Киселев**, художник по костюмам **Светлана Циклаури**) нет ни одного «не важного» лица, от заглавной героини (**Ольга Суворова**) до пианиста (**Антон Медведский**), которого язык не повернется назвать «музыкальным сопровождением» — каждый ежеминутно в образе, в действенном соучастии всему ансамблю, даже если его «выход» назначен последним, как у Мармеладова (**Александр Анисимов**), безмолвного и неподвижного большую часть спектакля. Точно выверены каждый жест и поза (хореограф **Марина Сергеева**), каждая мимическая деталь и драматическая интонация. Происходящее на сцене являет и безусловный пиетет к автору первоисточника, текст которого с минимумом купюр порой может показаться избыточным, но это ощущение полностью искупается эмоциональной глубиной, осмысленностью,



«Последний поход Катерины Ивановны». Драматический театр «Странник», Санкт-Петербург

достоверностью происходящего на сцене. Все перечисленное завораживает и заставляет с редким зрительским доверием сопереживать трагической судьбе женщины, для которой физически непосильной оказалась ноша любви и бедности, как аллегории крестного пути с музыкальным лейт-мотивом «Аве Мария».

В программе оказались пять спектаклей по роману «Преступление и наказание» — очень разных, по-своему любопытных. Сравнить их напрямую, благодаря неконкурсному принципу фестиваля, нужды нет, но можно и нужно отметить некоторые примечательные черты этих постановок. Так, **Великолукский драматический театр** привез в Новгород «Преступление. Сонечка» (режиссер-постановщик **Юрий Печенежский**, художник-постановщик **Ольга Богатищева**), где в центре ассоциативно организованного действия — путь блудницы, размышления о силе и слабости женской натуры. «**Раскольников. Между тьмой и светом**» (**Московский драмати-**

**ческий театр им. Сергея Есенина**, режиссер и художник-постановщик **Ярослав Шевалдов**), жанр которого авторы определили как «психологическая драма», представляет собой вполне оправданную попытку осмыслить судьбы Раскольникова (**Ярослав Шевалдов**) и Сонечки (**Ольга Гончарова**) через библейские мотивы, предлагая в качестве финального резюме сюжет про Адама и Еву. К образам первых людей, вполне традиционно-психологически пережив положенные Достоевским мьтарства, приходят героини спектакля, совершив некий эволюционный перевороты: если во время оно женщина соблазнила первого человека на грехопадение, то теперь именно женщина приводит его, уже по собственной воле совершившего смертный грех убийства, к покаянию. И если основное действие уже происходит в очевидно условном пространстве, то духовное прозрение выводит Раскольникова в пространство упомянутых тьмы и света, почти нематериальное — на заднике-экране в контрольном



свете появляются тени-силуэты обнаженных мужчины и женщины. Так возникает некий ориентир райского сада, в который должно устремиться по искупительному пути много и долго грешившее человечество.

**Борисоглебский драматический театр им. Н.Г. Чернышевского** показал в Старой Руссе «Преступление и наказание» в двух актах (режиссер **Юрий Ардашев**, художник **Сева Громовиков**) как вполне традиционно костюмную и даже почти павильонную историю. Хотя и здесь не обошлось без привнесения символических условностей: «шевелиющиеся» мрачно-серые стены жилища Раскольникова; призрак невинно убиенной Елизаветы, «сшивающий» эпизоды своими появлениями среди «живых» персонажей; бутафорский Александровский столп, возвышающийся в арьере, сразу за хлипкими дверями бедных жилищ и т.п. Контрапунктом к этой версии воспринимается показанная на той же сцене центра культуры «Русич» совместная работа режиссера **Йоханны Фройндлих** (Финляндия) и **Новгородского академического театра драмы им. Ф.М. Достоевского**, которая без натяжки способна привлечь внимание очень широкого круга театралов (хотя и была изначально ориентирована на аудиторию молодых людей с трудными судьбами и не менее трудными отношениями с законом). В основе драматургии спектакля — прием «флешбэка», который раз за разом запускает у Раскольникова фонограмму-рефрен с голосом убитой старухи: «Ты чего такой бледный? У тебя руки трясутся... Помогите!». Режиссером избран подчеркнуто злободневный тип интерпретации: инсценировка и способ существования актеров (их всего трое) отчетливо напоминают о криминальной телехронике, детективных сериалах, блогерской стилистике. Главный блогер здесь, конечно же, Раскольников (**Богдан Музыка**) — его явно инфантильная невротичность чуть излишне физиологична и даже рисована, как «на камеру». Внезапно понимаешь, что вот это самое: «тварь я дрожащая или право имею», очень и очень «коннектится» с формой «челленджа», популярной у ны-

нешних юных провокацией на дурацкие, рискованные, а зачастую и крайне жестокие поступки. Маргиналка Соня (**Маргарита Сакович**) в анилиново-розовом гипюре и «мальвинном» голубом парике — хоть сейчас в пресловутый тик-ток. Третий — следователь по фамилии Петрович (**Анатолий Устинов**), с бородкой и шейным платком «а-ля Фрейд», с вкрадчивым бархатом в голосе, с диктофоном и магнитной доской, на которой складывается пазл-головоломка. Устинову безусловно лучше, чем его молодым партнерам, удастся ироническое остранение (необходимое в подобной трактовке). Его герой — старший и мудрейший, наблюдающий за оступившимися молодыми не только с любопытством энтомолога, но и с вполне осознанной отеческой миссией не дать им оступиться навсегда. На сцене, лаконично обустроенной несколькими белыми и прозрачными кубами да двумя деревьями с листьями-лампочками, для каждого из героев придумано собственное пространство со знаковым, игровым «говорящим» реквизитом: Мармеладова-отца, например, «играет» винная бутылка, и когда дочь вынимает пробку, в бутылке загорается светодиодами «душа». Три пространства по ходу действия пересекаются, прорастают сюжетными и ассоциативными связями, и в этих пересечениях атомизированные изначально герои находят убедительные для себя причины «не отвергать жизни». Финал — не хэппи-энд, конечно, но танец Сони и Раскольникова, по-спортивному ритмичный. В темноте мелькают флуоресцентные огоньки на подошвах кроссовок, жизнь продолжается... «Картинка» этого спектакля в меру насыщена знаками-символами, очень точно адресованными современникам, и в то же время не напрямую отсылающими к вечным вопросам, доставшимся нам в наследство от той эпохи, в которой жил и творил автор «Преступления и наказания».

Куда более изобильно оставлен сюжет литературного первоисточника в трехактовом «**Рулетенбурге**» режиссера **Евгении Тодоровой** (театр «**Школа драматического искусства**», Москва). Исто-



«Рулетенбург». Театр «Школа драматического искусства», Москва

рия нравственного падения главного героя «Игрока» трактуется изобретательно и зрелищно богато — здесь не просто психология и мораль, а заявка на почти мифологический, чуть ли не дантовский масштаб (о чем сообщают авторы спектакля в аннотации). Сценограф **Ольга Левенюк** (она же автор масштабной видеопроекции) придумала впечатляющий образ трех кругов «адского водоворота», перманентно возникающего на трехслойном заднике-экране, и словно втягивающего в себя всё и вся, попавшее в путы греховной страсти к игре. Эстетика спектакля подчеркнута эклектична, его язык (драматургический, постановочный, пластический, жанровый) не просто разнообразен, но даже избыточен: здесь и зеркала, и сценический дым, и тост за Великий Новгород, и цитаты из джазовой классики в

музыкальной партитуре, и Генерал в карикатурном гриме, и золотая ванна, и духовные стихи «а капелла», и партерная эротическая сцена с переходом в акробатическую, и скрины постов в соцсетях, и слуги просцениума, одетые как персонал казино, и псевдо-квадратуристские архитектурные роскошества в видеопроекции... Всего много, всё громко, карнавально, на очень остром градусе. Чего стоит появление бабуленьки Антонида Васильевны (**Анна Кузминская**) — буквально клоунессы «а-ля рюс», в сопровождении свиты с хоругвями! И если облик главного героя (одетого в костюмы темных тонов, с намеком на ренессансные мотивы — этакый Фауст, на этот раз проигрывающий свою душу в рулетку) визуально представляет некоторый контраст с общим многоцветьем, то способ его существования

близок к шаржу: почти с момента своего появления до финала Алексей Иванович (**Илья Козин**) брутально-истерично агрессивен. То же самое можно сказать и о прочих персонажах — все они ближе к маске, чем к драматическим образам. «Достоевский — это прикольно». В этом нас словно хотят убедить авторы спектакля. И это им, надо признать, удается. Но... Стабильно яркая ирония и неизменно высокий темпоритм действия довольно быстро утомляют, восприятие происходящего на сцене становится скорее монотонным, чем увлекательным процессом, завершения которого ожидаешь с трудно обуздываемым нетерпением.

Схожего ощущения зрительской «перекормленности» получилось добиться и создателям «**Кроткой**» (**Сахалинский международный театральный центр им. А.П. Чехова**). Режиссер **Александр Агеев** предпринял небезынтересную попытку вскрыть и вывести в смысловый центр сюжета Достоевского те мотивы, которые явственно напоминают о его «заочном ученике» **Фрейде** (и, к тому же, о «**Крейцеровой сонате**» **Толстого**, где аллюзионная переключка с «Кроткой» также вполне вероятна). Музыкальным лейтмотивом спектакля избран один из хитов группы «**Пикник**»: Он (Ростовщик) трактуетея как существо, неспособное любить, «кукла с человеческим лицом», лишь за собой признающее право быть одушевленным. Герой (**Леонид Всеволодский**) блуждает-мечется по загроможденной вещами-предметами сцене, нарциссически упиваясь собственными, гипертрофированными в собственном же воображении страданиями. В отчаянии от утраты единственного зрителя своего личного «театра», он обращает свой рассказ за «четвертую стену». Она (**Анастасия Солдатова**) — героиня почти бессловесная, тем не менее, явственно сильнее и взрослее в этом спектакле, чем ее традиционно принято воспринимать. Музыкальный лейтмотив Кроткой — «**Разноцветные ленты**» того же «Пикника», и, несмотря на минимум вербального текс-

та, на сцене ее материально много: помимо «живой» актрисы, здесь фигурируют ее кукольные двойники, портретная копия в натуральную величину и кукла «игрушечного» размера. Эта Кроткая, грубо отвергаемая и подавляемая своим мучителем, не только решается противостоять ему буквально физически (почти драться), но и отчаянно прибегает к природному оружию женщины, своей сексуальности... На этом поле ей также не суждено ни победить, ни эмоционально очеловечить, одушевить своего противника — и, переоблачившись из трогательного ретро-дезабиле в рубаху-саван, героиня уходит в арьер, где зияет крестообразный проем в огромной бутафорской ризе (икона Богородицы у Достоевского здесь превратилась в распятие, а самоубийца — практически в святую мученицу). В одном из интервью режиссер признался, что побудительным мотивом для постановки послужило его желание защитить, хотя бы в своем высказывании, страдающую от незаслуженных обид героиню Достоевского — и это нельзя не признать чрезвычайно благородной мотивацией. Насколько это удалось в спектакле? Так или иначе, последнее слово здесь остается за Ростовщиком, так и не простившим своей юной жене ни вызванного ею естественного эротического влечения, ни ее молодости, ни ее храбрости, ни ее гордости, ни (тем более!) ухода из жизни. Эта версия одного из поздних произведений Достоевского выглядит вполне убедительной и созвучной смыслу первоисточника. Но есть и ряд спорных моментов: например, этакий сноп ржавых труб, спускающийся из-под колосников и становящийся площадкой для эротического танца героини (образ эффектный, но действительно ли он необходим действию?). Еще одна очевидная проблема — избыточность вербального текста, как и в первоисточнике отданного в уста героя-рассказчика. Невзирая на многочисленные манипуляции с реквизитом, трансформации пространства и эмоциональную насыщенность происходящего, его темпоритм порой



«Кроткая». Набережночелнинский государственный театр кукол

становится изматывающее монотонным, и попытки актера обозначить акценты повышением тона не всегда удаются.

Еще одна «Кроткая» на фестивале — спектакль **Набережночелнинского государственного театра кукол** в постановке казанского режиссера **Ильги за Зайниева**. Этот спектакль еще вполне свежий, созданный к прошлогоднему юбилейному «достоевскому» сезону. Но уже в премьерных показах режиссерское и сценографическое решения сложно было не признать зрелыми, а работу актеров — подробной и честной. Художник **Денис Токарев** придумал симулантное пространство, длинный стол на авансцене и стену-задник-ширму с квадратами-ячейками в два яруса (ее прообраз, вероятно, то самое окно, в которое ушла из жизни, прижав к груди икону Богоматери, героиня?). Драматургия следует логике первоисточника, действие тоже берет начало от лежащего на столе тела, накрытого белой тканью. Шумит дождь, что-то

русское-печальное тянут четыре плакальщицы в черных платках. «Когда ее завтра унесут, что ж я буду?..», — взвывается полотно, и зритель видит сложенных под ним маленьких кукол, будущих героев мучительных воспоминаний. С ними будут играть, расставляя на столе и в ячейках-окнах, группируя в мизансцены-картины с кукольной мебелировкой, открыто-повелительно поднимая и опуская их шарнирные ручки, поворачивая туда-сюда головки. «Неживыми», «ненстоящими» предстают участники событий, о которых вспоминает Ростовщик-рассказчик — герой монодрамы, помимо кукольного существующий в полноценно драматическом «живом плане». Взаимоотношения живого и неживого представлены здесь эффектно и изобретательно, одной из кульминаций становится сцена «Страшного воспоминания»: крошечная кукольная Кроткая с крошечным револьвером в кукольной ручке крошечными шажками подбирается к голове своего мучителя,

этаким «Гулливером» громоглаголющегося на столе. Набережночелнинская труппа известна своим слаженным ансамблем и высокой культурой работы с куклой, эти замечательные качества показали в очередной раз исполнители «Кроткой». **Татьяна Салихова, Минзария Туктарова, Римма Митрофанова**, уступая первый план сложносочиненного действия главному герою, они аккомпанируют его метаниям, угрызениям, самоупоениям, практически безупречно справляясь с множеством кукольных персонажей второго плана и перестановками реквизита. Кроткая (**Ева Кошкина**) тоже остается «ненастоящей», «живым» запоминается лишь ее голос, с его старомодно-женственным обреченно-мягким тембром поющий: «Ночи целые я думаю о том, / Что грядущего не ясны очертания, / Мне прекрасный сон не будет больше сном, / И исчезнут все от жизни ожидания» (стилизованный романс с аллюзией на апугтинские строки, сочинили режиссер и композитор спектакля). **Егор Митрофанов** (Ростовщик) — артист зрелый и вдумчивый, мастерски владеющий разными системами кукол. Это его первая драматическая роль такого масштаба, с ней он справляется достойно, не злоупотребляя эмоциональными эффектами, воплощая характер своего героя вполне безжалостно, и при этом оставляя зрителю необходимый люфт для сопереживания и нравственной оценки трагического происшествия.

Прозаическая классика всегда представляет вызов для режиссера, приступающего к ее превращению в театральный материал. При том, что произведения Достоевского содержат определенную действенность в подробном и точном развитии характеров, в мастерском построении событийного ряда, в сюжетных перевертышах, они, конечно же, не «самоигральны». Но жанр литературного театра давно сформулирован, завоевал свое право на существование, способен к развитию и применим к Достоевскому — в этом сомнений нет. Отнести к

этому жанру хочется еще два из увиденных спектаклей: «**Записки из Мертвого дома**» (Краснодарский академический театр драмы им. М. Горького) и «**Смешные человечки**» (Театральное товарищество «Завод», Владимир).

Оба они являют собой очень актерский театр, в первом случае — ансамблевый, во втором — сольный. Режиссер **Дмитрий Егоров**, с его известным и последовательным интересом к публицистическому материалу, для очередной постановки (еще не пережившей премьерный сезон) взял документальную повесть, в основу которой легли воспоминания автора о пребывании в Омском остроге — и вполне рискованно сделал ее сценическую версию почти «читкой по очереди» для 14-ти актеров. Смелым выглядит и решение пространства спектакля (**Константин Соловьев**) — «быль в одном действии» идет на авансцене, отсеченной закрытым пожарным занавесом (он же служит экраном для видеопроекции). Язык спектакля лаконичен, интонация максимально не экспрессивна, «подвижных» или «громких» сцен немного (хотя большинство из них являют условный образ жестокого насилия, но в памяти и ощущениях остаются в первую очередь не они). Действие движется, по сути, лишь сменой «чтецов», крупных планов лиц на проекции, появлением титров с заглавием очередной истории — но действенное движение, удивительным образом, происходит, заставляет следить, присматриваться и прислушиваться к лицам и голосам «коллективного рассказчика», а солидный объем текста не воспринимается избыточным.

«Смешные человечки» — моноспектакль режиссера и автора сценографии **Андрея Жигура**, артиста **Александра Аладышева**, композитора **Ивана Гребенщикова** и... пространства музея романа «**Братья Карамазовы**» в **Старой Руссе**, где состоялся этот показ. Очевидно, что постановка создавалась как максимально мобильная, способная освоить практически любую площадку, на ко-





«Калейдоскоп разочарований». «ODDANCE театр», Санкт-Петербург

торую приведет ее гастрольная судьба. И фантастический рассказ, который избрали основой авторы, предоставил тому благодатную почву — стол и стул здесь может фигурировать практически любой, а главную сценографическую роль исполнит видеопроекция, переносящая зрителя вместе с героем из одного уголка его вселенной в другой. Конечно же, высококачественный визуальный ряд лишь обрамляет настоящее актерское священнодействие, ни на минуту не позволяющее зрительскому вниманию ускользнуть из мира Достоевского в предлагаемые обстоятельства реальности, оставшейся за дверями камерного зала. Полтора часовой сюжет играется и воспринимается на одном дыхании, на едином дыхании исполнителя и зала — а такое удается далеко не в каждом моноспектакле! Тех, кому фестиваль подарил эту встречу, хочется без преувеличения назвать везунчиками.

Особняком в программе стоят максимально нелитературные «Калейдоскоп

разочарований» (ансамбль новой музыки «Shakin' Manas» и «ODDANCE театр», Санкт-Петербург) и «Идиот\*» (перформанс-группа «Омлет для любимой женщины», Великий Новгород). Встреча с этими коллективами, чье участие в фестивале уже воспринимается как традиционное, безусловно, «на знатока и любителя». Похоже, пластический театр, самый древний и самый загадочный, имеет все шансы навсегда остаться слишком загадочным, чтобы быть слишком «съедобным». Что не отменяет для него критериев формы и содержания, эстетики и композиции, а потому позволяет признать оба танцевальных перформанса, представленных на сцене Новгородского драматического театра, творчески состоятельными (пусть художественно в чем-то и не бесспорными). Петербургская команда, в этот раз посягнувшая на «Записки из подполья», выстроила свой сюжет на контрапункте статики и движения, нарратива и музыкальной импровизации,



«Идиот<sup>2</sup>». Перформанс-группа «Омлет для любимой женщины», Великий Новгород

природы и цивилизации, страдания и гармонии — так можно прочесть очень и очень ассоциативное высказывание хореографа **Натальи Жестовской** и авторов либретто **Ольги Павловой** и **Леонида Лейкина** в уже узнаваемой авторской технике и эстетике. Максимально статичен герой **Григория Глазунова**, спеленутый крафтовой бумагой, из которой медленно, очень медленно «прорастают» лицо, руки... Несуетливо движутся, не касаясь его напрямую, танцоры-перформеры, олицетворяя ход времени, сопровождаемый фрагментами «Записок...» с рефреном «У меня есть подполье... Пойдите, дайте дух перевести!». К финалу в тексте неожиданно появляется и становится смысловой кодой написанное в конце XX века стихотворение **Евгения Мякишева**: «И пусть древесный человек / Похож на медленный поклон — / Древесный век — короткий век / Шурующий звук летящих крон... / Молчит древесный человек». Рифмованные строки оказываются не-

ожиданно созвучными экзистенциальным метаниям одинокого героя, предлагая ему возможный путь к недостижимой, но манящей гармонии. Замечательно совершать это открытие вместе с героем пластического сюжета. А если, справедливости ради, отметить проблемные стороны «Калейдоскопа...» — то здесь традиционно можно попенять на избыточность вербального текста, объем просится быть более сжатым.

«Идиот<sup>2</sup>», будучи безусловно самостоятельным произведением, стал логическим продолжением показанного в прошлом году танцевального перформанса «ИдиотКа» (посвященного женским персонажам почти одноименного романа), также созданного специально для фестивальной программы. Хореограф **Яна Лебедева** в очередной раз продемонстрировала свое незаурядное режиссерское мышление и способность работать с артистами как с драматически наполненным пластическим материалом своего са-

мобытного высказывания. **Антон Логинов** и **Михаил Васильев** — два актера, два мужчины, два литературных героя, два субъекта диалектического единства противоположностей. Хорошо «артикулированным», лексически разнообразным языком движений, они материализуют сценический сюжет, где, при всей принципиальной ненарративности, история любовного треугольника, вечного соперничества за обладание женщиной, считается легко и ясно. Женщина как таковая на сцене отсутствует, но ее образ возникает и становится одним из полноценных действующих лиц всего лишь с помощью хорошо и давно известного трюка, в котором воображаемого партнера олицетворяет предмет одежды. Здесь объект страсти и соперничества позволяет играть винно-красное платье, переходящее из одних рук в другие. В него заворачиваются, как в плащ, повязывают на шею, тянут в разные стороны, продавливают руку в рукав... Мы видим и воспринятое женщины как предмета — и попытку буквально «влезть в ее шкуру», разгадать ее и подчинить любым путем. Нельзя не признать отменную целостность этого произведения, в котором смыслы литературного первоисточника глубоко ассоциативно и при этом парадоксально метко раскрываются каждым из элементов: будь то приемы хореографии или пантомимы, лаконичная сценография и предметы реквизита (даже страшно «замыленные» в сотнях постановочных решений красные яблоки — здесь оказываются в тон упомянутому персонажу-платью и совершенно не лишними). Серьезным компонентом атмосферы и подспорьем зрительскому восприятию становится музыкально-звуковая партитура (саунд-дизайн **Марины Вихровой**), построенная на чередовании характерного звука мчащегося поезда, женского смеха, мужских и женских голосов (исполняющих песенные хиты в стиле от бродвейского до фолкового). Всё очень изобретательно, метафорично, не без тонкой иронии и не-

ожиданно навеянной, вполне комической ассоциации с общеизвестной трюковой «борьбой нанайских мальчиков» — к финалу, который очевидно трагичен для всех его участников, обнаруживаешь, что у двух непримиримых соперников куда больше зеркально общих черт, чем контрастных; что их взаимное духовное притяжение куда сильнее телесного противоборства. И это одно из тех открытий, проживать которые — чрезвычайно ценное зрительское удовольствие.

Новгородский фестиваль в очередной раз доставил немало таких удовольствий, а впечатления-контрапункты заставляли только острее ощущать своевременность обращения театра к творчеству Достоевского. Можно сказать, что практически в каждом из увиденных спектаклей состоялся своеобразный сеанс «логотерапии» — разработанного психологом и философом **Виктором Франклом** направления, основанного на понятиях о смысле жизни, свободе воли, и воли к смыслу. Среди путей, которые предлагает взыскующим осмысленности создатель «логотерапии», одно из предпочтительных — сопереживание произведениям искусства. Пройдя в собственной жизни испытания, достойные как минимум пера Достоевского, Франкл безусловно знал цену контрапунктам и созвучиям, способным помочь человеку спасти его внутренний мир от разрушения. Сегодня его опыт и наследие, уходящее корнями в глубины человеческой мысли, неизбежно ведут нас и к осознанию жизненной необходимости восприятия той красоты, которая может спасти мир. И какие бы крутые выражи ни совершала история, за этим мы опять и опять приходим к Федору Михайловичу. А значит — и в театральные залы, чтобы через год вновь увидеть в спектаклях фестивальной программы его героев и переживать целительное созвучие с ними.

Анна КОНСТАНТИНОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

## И ТАК ДАЛЕЕ... И ТАК ДАЛЕЕ...

**3 февраля** отпраздновал свой **30-летний юбилей Московский драматический театр «Et Cetera»** под руководством **Александра Калягина**. Сегодня, три десятилетия спустя, трудно представить себе, как начинался путь коллектива однокурсников-выпускников **Школы-студии МХАТ**, решивших не расставаться, а создать театр под руководством своего мастера, широко известного и любимого многими артиста театра и кинематографа. Трудно и тем, кто пережил ту эпоху нашей жизни и истории, осознать, каким образом в **1993** году можно было задумать подобное. Страна развалилась... Может быть, это в значительной степени придавало особую энергию в стремлении не расставаться, сохранить не только человеческие связи, но и то единое и необходимое Дело, которое они из брали своей профессией...

Так или иначе, необходимы были огромные сила и воля, чтобы преодолеть трудности: помещения не было, труппа была слишком молода, чтобы формировать полноценный репертуар, но энергия стремления не могла не победить! Разумеется, помог и авторитет руководителя, и его вера в то, что это должно произойти — Александр Калягин привлек к работе своих коллег из московских театров, решивших помочь вчерашним студентам. Так началась деятельность никому еще не известного коллектива под интригующим названием «Et Cetera», в дальнейшем оправдавшим именно это название. И не только тем, что некоторые из известных артистов, приглашенных для участия в первых спектаклях, вошли в труппу театра, но и яркой палитрой режиссеров, на протяжении трех десятилетий работавших с ними: **Роберт Стуруа, Адольф**

«Дядя Ваня». Сцена из спектакля. 1993





«Дядя Ваня». Войничий Иван Петрович — В. Симонов. 1993

Шапиро, Дмитрий Бертман, Александр Морфов, Важди Мувад, Петер Штайн, Владимир Панков, Владимир Богатырев, Алексей Серов, Михаил Угаров, Екатерина Гранитова, Григорий Дитятковский, Марина Брусникина, Антон Яковлев и другие, а также драматурги **Александр Галин** и **Рустам Ибрагимбеков**. Таким символическим образом осуществлялось и подтверждалось название, утверждавшее бесконечность пути в незнаемое — и так далее... и так далее... и так далее...

Первым спектаклем молодого и еще бездомного театра стал «Дядя Ваня» **А.П. Чехова** (режиссер **Александр Сабинин**, педагог А.А. Калягина в **Театральном училище им. Б. Щукина**). Играли в помещении **Театра им. А.С. Пушкина**, затем на сцене **Театра на Таганке**, **Театра им. Евг. Вахтангова**. Спустя год после выхода первых спектаклей, театру выделили для

репетиционной ежедневной работы конференц-зал, которому требовалась серьезная реконструкция, в центре столицы, на **Новом Арбате**. Спустя еще несколько лет этому помещению довелось стать «адресом прописки», по которому в **1998** году состоялась премьера спектакля «**Смуглая леди сонетов**» по пьесе **Бернарда Шоу** (режиссер **Роман Козак**).

Репертуар театра постоянно пополнялся, обживалась не совсем приспособленная сцена, молодые артисты, получив возможность проявить себя в разнообразном материале, вырастали, что называется, на глазах, становясь любимцами театральной публики и постепенно завоевывая территорию кинематографа: **Алёна Ивченко**, **Владимир Скворцов**, **Екатерина Редникова**, **Сергей Плотников**. В спектаклях участвовали такие мастера, как **Анатолий Грачёв**, **Владимир Симонов**, **Людмила Дмитриева**, **Татьяна Владимирова**, труппа пополнялась, обретала все большую популярность...

Еще до того, как театр обрел собственное, оригинальное, во многом непривычное здание вблизи Чистых прудов, в «Et Cetera» появились поистине блистательные спектакли, снижавшие большой интерес и заслуженные призы самых престижных фестивалей. Это были «**Шейлок**» **Шекспира** и «**Последняя запись Крэппа**» **Сэмюэла Беккета** в постановке Роберта Стуруа, «**Король Убю**» **Альфреда Жарри** (режиссер Александр Морфов). Об этих спектаклях-событиях написано и сказано было театральными критиками столько, что трудно перечислить. Значительную роль в успехе этих спектаклей сыграло, конечно, то, что главные роли в них принадлежали Александру Калягину.

Зрители молодого и даже среднего поколения знали выдающегося мастера по кинематографу. Им пред-





«Мандат». Сцена из спектакля. 2023

стояло увидеть любимого артиста во всем блеске его многогранного, ярчайшего таланта, проявленного в названных спектаклях в грандиозном масштабе пересечений полярно различных жанров. Но и молодые артисты рядом с таким партнером — казалось, вырастали, обретали силу... Так постепенно укреплялась все большая популярность у нескольких поколений, многие спектакли становились событиями в жизни театральной Москвы. Перечислять даже самые удачные за три десятилетия — безнадежно, они остались в памяти зрителей и критиков, а некоторые, к счастью, сохраняются в афише и сегодня.

Свой юбилей театр отметил премьерой «Мандата» **Николая Эрдмана** в постановке Владимира Панкова, пьесы, актуальной для любого, как представляется, периода нашей истории. А значит, дорога устремляется все дальше...

«Et Cetera» — театр не просто состоявшийся, но по праву занявший свое место на театральной карте не только столицы, но страны. Здесь по-прежнему репертуар строится на «незамысленных» названиях, нет потребности непременно сказать свое слово в тех произведениях, что заполнили многие афиши театров разных уголков страны. Есть стремление идти избранным путем, выбирая имена и события от классики до попыток глубокого и серьезного осмысления дня сегодняшнего.

А путь строится по закону текущего бесконечного времени: и так далее... и так далее... и так далее...

Удачи и событий всему коллективу!

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»  
Фото с официального сайта театра*



«Спасите Лёньку!!!». Сцена из спектакля

## КАКИМИ МЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ...

**С**пектакль «Спасите Лёньку!!!» по пьесе **Малики Икрамовой** поставил в театре «Человек» его художественный руководитель **Владимир Скворцов** к 80-летию прорыва блокадного кольца вокруг Ленинграда (18 января 1943 года). До снятия блокады 27 января 1944 года оставался еще один страшный год.

Эта постановка стала событием. С текстом Владимир Скворцов познакомился два года назад на одном из драматургических конкурсов, где был «ридером», то есть читателем пьес, принявших участие в творческом соревновании. Там его и «зацепила» пьеса о судьбе мальчика Леньки в блокадном Ленинграде.

В пьесе Малики Икрамовой удивительным образом соединилась фантазия, смеш-

ная жизнеутверждающая сказка и ужасающая действительность Ленинграда страшной холодной зимы 1942 года. Эта пьеса, ломающая стереотипы пьес о войне, сознательно уходящая от натуралистической правды, стала мощным оружием в борьбе с цинизмом, скукой, равнодушием, пошлостью по отношению к нашей истории, к святым страницам лишений и испытаний Великой Отечественной войны.

Режиссер усилил, развил, изменил регистр существования героев. Тут нет достоверности страшного быта умирающих людей. Пьеса пронизана оптимизмом, строится на основе наивной и веселой изобретательной игры, потому что главное здесь — стойкость, вера и человечность людей, оказавшихся в нечеловеческих обстоятельствах.

Главными героями, «Вергилиями», которые ведут нас по кругам блокадного ада, становятся звери, живущие в жаркой Африке, где полным-полно еды, вкусных экзотических фруктов. Лев (**Дмитрий Филиппов**) — импозантный мужчина в белом костюме, Мартышка (**Елена Лотова**) — хрупкая прелестная молодая женщина в длинном белом платье из кружевного шитья, Акула (**Татьяна Ивановская**) — резкая, решительная, грубоватая женщина в брюках и плаще, Жираф (**Артем Анашкин**) — молодой, трогательный, в бежевом летнем колониальном костюме с бриджами, которые ... превращаются в полноценные брюки в середине спектакля, Чайка (**Ольга Соколовская**) — вся в сером с небольшой брошкой, худая, ее ломкая пластика заставляет вспомнить дам Серебряного века.

Они и рассказывают эту историю, незаметно превращаясь в Ленку Шапиро (Жираф) девяти лет, его маму Эмму Афроимовну (Чайка), девочку Олю (Мартышка) и ее маму Татьяну Игоревну (Акула). Лев изображает самых разных мужчин, среди которых и Александр Яковлевич Молибога, подслеповатый, выбивающийся из сил сотрудник Института растениеводства. Реальность смешивается со сказкой, одно прорастает сквозь другое, иначе практически невозможно стать сторонним свидетелем душераздирающей истории о медленном умирании от дистрофии талантливого, пытливого мальчишки, обладающего живым острым умом, одаренного, сочиняющего сказки о веселой и радостной жизни животных в такой реальной и такой невозможно далекой Африке.

И чем дальше отходит режиссер от показа реалий страшной блокадной жизни, тем пронзительней звучат слова Ленки, его мамы, их новых соседей. Обыденность нечеловеческого быта, рассказ о неразорвавшейся фугасной бомбе, о засыпанных в бомбоубежище соседях, о мгновенно поседевшей девочке-подростке, пережившей страшную бомбежку, об умерших от голода ленинградцах, о невозможных холодах (температура опускалась ниже минус 37 градусов), об ученых, погибающих от голода в своем институте растениеводства, где они



Сцена из спектакля

бережно оберегали семена — съедобные! — элитных и редких растений, чтобы сохранить их для мирной жизни, в интересах науки, для всего человечества!

В этом спектакле никто специально не изображает детей — время от времени звучат детские голоса **Матвея Савинова** и **Анастасии Макуриной**. А Владимир Скворцов придумывает замечательный ход — простой, предельно выразительный, с помощью которого достигается эффект поразительного художественного воздействия на зрителя. Появляются куклы. Небольшие, сантиметров 25. Сначала только симпатичные головы. Потом к ним «на скорую руку» приделываются «подручные материалы» — длинные серги чайки становятся ручками куклы Оли, из двух соединенных шахматных фигур получаются ножки...



Сцена из спектакля

А чуть позже из специальных шкафчиков в стене достают двух кукол — девочку и мальчика (консультант по работе с куклами **Вадим Домбровский**). Трогательные и симпатичные куклы становятся полноправными участниками действия, которое играет в камерном, совсем маленьком пространстве сцены театра «Человек». И происходит чудо, которое становится самым главным в любом кукольном спектакле. Эти фигурки оживают. Они подлинны, со своими страхами, радостями, печалью, отчаянием и надеждами. Вроде совсем не страшно и все «понарошку», но какая горячая волна сочувствия и сострадания возникает при взгляде на этих кукольных персонажей!

Режиссер скуп и точно выбирает детали. Два «окна на стене» — оттуда появятся страшные крысы: приделанные к дощечке меховые комочки и маленькие мордочки. Но возникает и чувство страха, и омерзение. Нашествие крыс отважно останавли-

вают Татьяна Игоревна и Александр Яковлевич, их живая реакция — страх, отвращение — рождает зрительские эмоции. В этом продуманном до мелочей представлении нет ничего случайного, маленькое пространство, продолжительность 1 час 40 минут без антракта требуют предельной сконцентрированности и точности.

Грубоватая, прямолинейная, не располагающая к сантиментам Акула и мать Оли Татьяна Игоревна блестяще проводит сцену со своей коллегой по институту растениеводства, которому яростно доказывает, что отнести бесценный, тщательно хранимый кокос умирающему мальчику, чтобы подарить ему минуты радости в его страшной жизни на грани смерти — это их долг, такой же, как защита уникальных экземпляров, ради сохранения которых жертвуют жизнью ученые-ленинградцы.

Если спросить, какая главная интонация, мысль этого спектакля — ответить просто: доброта, милосердие, человечность. Да, мы знаем много примеров страшных и отвратительных проявлений людей в таких экстремальных условиях. Но спектакль призывает к тому, что, кажется, давно забыто, нарочно зачеркивается, уничтожается — бескорыстие, взаимопомощь, человечность, самопожертвование... Он не пугает, не огорошивает ужасными подробностями и неприятными картинками. Он чист и ясен, потихоньку вводит зрителей в прекрасную театральную игру, не раз заставляет улыбнуться, но рассказанная история от этого не становится менее трагичной.

У спектакля есть подзаголовок, а может, и определение жанра: СОТВОРЕНИЕ МИРА.

Да, здесь творят мир. Такой, каким он должен быть. Не в смысле показа античеловеческих условий существования на грани бытия и небытия. Это не переусложненная философская экзистенциальная история. Это спектакль о нас с вами — теми, какими мы должны быть. Нет, не идеальными, а нормальными, такими, что следуют божьим заповедям.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены театром

## «СКАЗКА — ЛОЖЬ, ДА В НЕЙ НАМЕК...»

**Т**еатр музыки и поэзии под руководством Елены Камбуровой в нынешнем сезоне продолжает радовать интересными премьерами. Вслед за драматическим прочтением неизвестной повести ленинградского писателя и искусствоведа Всеволода Петрова «Турдейская Манон Леско» в постановке Дениса Сорокотягина театр выпустил спектакль «Нянины сказки», погрузив зрителей в атмосферу музыкальной фантазмагии.

Режиссер Гульназ Балпеисова соединила сказки Пушкина («Сказку о царе Салтане», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о Медведихе») и сказку Андерсена «Гадкий утенок», есть здесь и почти пародийный эпизод из «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»,

а серьезный фрагмент из нее звучит в исполнении **Иннокентия Смоктуновского**. Музыкальный руководитель постановки **Олег Синкин** органично вплетает в ткань спектакля «**Картинки с выставки**» **Мусорского**, арию **Царевны Лебедь** из оперы **Римского-Корсакова**, свои музыкальные композиции. Музыка исполняет небольшой струнный оркестр (скрипка, виолончель, альт), который находится тут же, на сцене. Звучат в спектакле и фрагменты записей концертных выступлений **Елены Камбуровой**, играющей в спектакле роль **Няни**. Сквозь классическую музыку прорвутся знакомые музыкальные цитаты из репертуара Камбуровой — музыкальная фраза из песни «Где же ты, мечта» (музыка **Эдуарда Артемь-**

«Нянины сказки». Няня — Е. Камбурова







«Нянины сказки». Сцена из спектакля

ева), фрагмент сочинения «**Любовь святая**» (музыка **Георгия Свиридова**), «**Вальс на 100 тактов**» (музыка **Жака Бреля**).

Няня в исполнении Елены Камбуровой вовсе не Арина Родионовна, да и спектакль — совсем не новогодне-рождественское путешествие по страницам знакомых сказок. Театр представляет сложное фантастическое действо, по мановению таинственной «Няни» погружая в магию слова и музыки, заставляя сопереживать, думать и сочувствовать.

В глубине сцены за узкой дверью — волшебный лес, причудливые стволы деревьев в полумраке, странные цветы, которых, кажется, коснулось дыхание злого волшебника. Очень хочется шагнуть в эту дверь, в потустороннее зазеркалье, тем более что зеркала тут повсюду. Сразу вспомнился осколок зеркала троллей

в глазах андерсеновского Кая, из-за которого он стал видеть мир в искаженном свете, и началась вселенская дисгармония в отсутствии тепла и света. Этой сказки Андерсена в спектакле не будет. Будет лишь «Гадкий утенок», сказка, которую рассказывает Няня, сидя в большом кресле, разряжая бурное действие своим почти ледяным спокойствием, ничего не приукрашивая, глядя нам в глаза. А рядом актриса **Анна Комова** лишь выражением лица виртуозно проживет историю отверженного и горючего утенка.

В самом начале спектакля актеры, разыгрывающие «Сказку о царе Салтане» с выбеленными, почти «масочными» лицами, вдруг напомнили бледные лица ярмарочных лицедеев в мире, вывернутом наизнанку — то ли балаган странствующих актеров, то ли театр ужасов и страшилок.



«Нянины сказки». Сцена из спектакля

Здесь безвольный царь Салтан (**Роман Калькаев**), неспособный противостоять жестокому обманщику, с легкостью поддающийся любым манипуляциям. Старуха из «Сказки о рыбаке и рыбке», жестоко изводящая своего старика. Царь Гвидон в припадке ненависти к отцу-предателю опрокидывающий громадный книжный шкаф с увесистыми книжными томами, пугая сидящих в нескольких шагах зрителей...

Гиньоль оборачивается иронией и отстраненной самоиронией. Легко и шуточно разыгрывается сцена превращения младенца Гвидона (голова актера в чепчике) в бравого молодца. Заморские купцы перед царем Салтаном меняют свои маски, наигравшись вдоволь в китайцев, цыган, кришнаитов. Спектакль полон таких перевертышей и превращений. Актеры играют по несколько ролей — Повариха и Гадкий утенок —

Анна Комова, Ткачиха и Старуха — **Лада Марис**, Царевна Лебедь — Золотая Рыбка — **Евгения Курова**. В центре спектакля правит бал Няня Елены Камбуровой, открывая нам новые смыслы знакомого текста.

Роман Калькаев вдруг сбросит маску сказочного недотепы Салтана и прочитает, проживет на пределе эмоций пронзительную пушкинскую «Сказку о Медведихе», да так, что смех оборвется горьким размышлением о смерти, страдании и обесценивании жизни.

«Сказка — ложь, да в ней намек...», или, как известно, очень часто пугающее зеркало мира.

Галина СТЕПАНОВА

Фото Ирины МИШИНОЙ

предоставлены пресс-службой театра

# БУДЕТ ЛИ СОЛНЦЕ В АИСТОВОМ ГНЕЗДЕ?

**Ф**ильм Виталия Мельникова 1975 года с блистательным Евгением Леоновым в главной роли стал любимым не для одного поколения, и надо обладать незаурядным мужеством, чтобы сегодня браться за постановку «**Старшего сына**» **А. Вампилова**. Таким мужеством, несомненно, обладает **Татьяна Архипцова**, поставившая эту, уже классическую, пьесу в **Театральном центре «Вишневый сад»**. Для спектакля было выбрано одно из ранних ее названий — «**Свидание в предместье**». Т. Архипцова искала особую интонацию для сценического воплощения истории, в которой случайный обман парадоксальным образом приводит к родству, казалось бы, чужих друг другу душ. В поиске помогли **Юлий Ким**, **Татьяна Горчакова** и **Юрий Коваль**, написавшие к спектаклю ряд песен, участвующих в «строительстве» его атмосферы, создающих его музыкальную основу. Юлий Ким, автор большинства зонгов, уже не первый раз сотрудничает с Татьяной Архипцовой. Несколько лет назад он придумал замечательные песни к ее спектаклю «Дорога цветов» по пьесе В. Катаева, поставленного в театре «АпАрте» (который, увы, был уничтожен слиянием с Театром на Таганке). В каждой работе Архипцовой чувствуется школа **Петра Наумовича Фоменко**. В «Свидании в предместье» — тоже. Петр Фоменко и Юлий Ким были дружны, и, получается, творческое сотрудничество с Кимом Архипцова получила как бы в наследство от своего учителя.

Действие начинается с непринужденного выхода артистов прямо из зрительного зала и своеобразного пролога — полуслушливого представления персонажей. Аккорды Ю. Кима независимо от возраста артистов придают ему дух студенческого спектакля. Вообще, этот пролог — своеобразный доверительный договор компании актеров-дру-

зей со зрителями: мы свои, мы — такие же, как вы, мы — одни из вас.

...В далеком уже 1987 году в Иркутске проходил чуть ли не первый **Вампиловский фестиваль**. 50-летие (всего-то!) со дня рождения выдающегося драматурга. К тому времени главный режиссер **Иркутского ТЮЗа Вячеслав Кокорин** добился присвоения театру имени Александра Вампилова и показал на фестивале спектакль «Предместье» — именно под таким названием шел в Иркутском ТЮЗе «Старший сын». Это был трагический спектакль о несостоявшейся жизни. В нем, казалось, витал дух Достоевского. Сарафанов был облачен в неизменное черное пальто, вампиловские персонажи были погружены в атмосферу мрака и тревоги. И неслучайным выдилось это раннее название пьесы — «Предместье». Было ощущение, что герои живут не в каком-то месте, а в пред-местье, в некоем пред-пространстве, они обречены лишь на недо-жизнь, а полной, настоящей жизни здесь быть и не может...

Конечно, спектакль Архипцовой — не такой. И все же появление «предместья» в названии — тоже имеет свои основания. Первое, что бросается в глаза в сценографическом решении **Александра Петрова** — отсутствие уюта. И неважно, где разворачивается действие: в интерьерах квартиры Сарафанова или во дворе. Герои Вампилова впрямую не заявляют о чувстве неприкаянности, неустроенности жизни, но оно будто растворено в самом пространстве их обитания. Самые красноречивые в этом смысле — два дерева, полувина веток которых — засохли, они без листвы, на каких-то — пробилась весенняя зелень, но ощущения весны не возникает. Тем более, что на деревьях одновременно — установленные радио- и телеантенны и пустые аистовые гнезда. Урбанизм явно побеждает натуру. И хотя аисты традиционно гнездуются на крышах,



«Свидание в предместье». Сосед — Я. Якобсонс, Сарафанов — В. Райкин

близ человека, оксюморон с антеннами явно не создает гармонии, а звучит отчетливым диссонансом. Кроме того (и это едва ли не самое существенное!) деревья — без корней, технически они установлены на платформы на колесиках. Персонажи то и дело их катают, перемещая из стороны в сторону, Сильва во втором акте даже танцует с деревом, как с партнершей. Занимающийся фотоохотой за Макарской Васечка использует его как укрытие... Легко передвигаемые деревья, как и герои Вампилова — не укоренены, перекасти-поле, жизненные опоры ускользают от них. Во дворе стоит столб — опора линии электричества, он как раз недвижим, но настолько неказист и непоэтичен, что

вносит свою весомую лепту в образ того самого «предместья». Справа и чуть в глубине — остов тупика давным-давно брошенной железнодорожной ветки, он будто врос в стог сена. Он не исчезает, даже когда действие происходит в доме Сарафановых. Тупик жизни?..

Весенние вечера в Сибири — холодные, климат континентальный. У Бусыгина и Сильвы зуб на зуб не попадает. Поначалу думаешь, что **Георгий Марченко** и **Алексей Сахаров** немного «плюсуют» в демонстрации своего состояния, но потом понимаешь, что его не может быть «чересчур», ведь снедающий их холод — по сути, исходное событие пьесы, желание согреться — главный их двигатель, ведущий к обману



Сарафанов —  
В. Райкин,  
Бусыгин —  
Г. Марченко

простодушного Андрея Григорьевича Сарафанова. Кроме того, театр не скрывает, а, напротив, подчеркивает: перед нами — всего лишь игра. Г. Марченко легко выходит из роли для того, чтобы под гитару спеть песню про то, как холодно бедному студенту. И вместе с тем, по мере развития действия понятия «холод — тепло» обретают метафорическое звучание. Работая над «Тремя сестрами», Вл.И. Немирович-Данченко, определяя зерно спектакля — «тоска по лучшей жизни». Зерно «Свидания в предместье» можно определить как тоску по душевному теплу. Она живет практически в каждом персонаже. Васенька в исполнении **Алексея Ковалева** с пол-оборота верит в обретение единокровного брата и искренне радуется этому. Он может судорожно схватить Макарянскую за лодыжку, завладеть ее туфелькой, его подростковая влюбленность бывает смешной, но он не может не вызывать сочувствия. Его «тоска

по душевному теплу» бросает отсвет на его фатально не разделенную страсть. Думается, артисту не стоит переживать, что он недостаточно убедителен в проживании душевных перипетий шестнадцатилетнего юноши и подкреплять показ возраста угловатой прыжковой пластикой. Внешний рисунок роли украшен ею явно избыточно.

Сильва Алексея Сахарова и Бусыгин Георгий Марченко внешне — «лед и пламень». У Бусыгина — взлохмаченная шевелюра и светлый мешковатый костюм, у Сильвы — короткая стрижка почти под «чисто конкретного» пацана и джинсы в стиле клеш. При всем обаянии Сильвы его притязания предельно конкретны: просто согреться, просто выпить, просто найти ночлег, а если удастся юркнуть под бок местной аппетитной красавицы — это верх удачи. Тем не менее, персонаж у А. Сахарова получается объемным, он, скажем, может в искреннем порыве наброситься на бестактного





Макарская —  
А. Дроздова,  
Васенька —  
А. Коваль

Кудимова, раскрывающего «тайну» Сарафанова о работе на танцах и похоронах.

Бусыгин, поначалу кажущийся легкомысленным, втягивается в водоворот вранья, но шаг за шагом душа его начинает сопротивляться. Г. Марченко очень точен в проживании душевных смятений своего героя. Мы видим, как возникает и постепенно растет в нем привязанность к семье Сарафановых, как зарождается влюбленность в дочку Сарафанова Нину, как невыносимо для него одновременно любить ее и быть ее «братом». Именно это чувство не позволяет Бусыгину поддерживать принятую всеми и даже ставшую удобной ложную идею кровного родства и, наоборот, помогает обрести то самое родство душ.

**Алина Мазненкова** играет Нину энергичной и целеустремленной пленницей собственных решений. Ее намерение выйти замуж за Кудимова и уехать в чем-то рифмуется с желанием Ирины из «Трех

сестер» связать свою жизнь с нелюбимым Тузенбахом и уехать на кирпичный завод. Сестры Прозоровы рвались в Москву, вампиловские Сарафановы: и Нина, и Васенька, и сам Андрей Григорьевич, — тоже порываются покинуть предместье, полагая, что где-то там их ждет другая, счастливая судьба. Их останавливает встреча с «обманщиком» Бусыгиным. Мы видим, как в Нине А. Мазенковой прорастает к нему симпатия, обретая полнокровность настоящего чувства. Важная веха на этом пути — придуманный режиссером танец под пластинку на радиоле 60-х годов прошлого века. Звучит популярна тогда песня из индийского кино «Бродяга». Затеянная Ниной уборка выливается в заводной и одновременно лирический танец...

Радиола «выстрелит» в спектакле еще один раз, когда кларнетист Сарафанов поставит пластинку с записью партии кларнета из «**Раймонды**» **А. Глазунова**, а на-



«Свидание в предместье». Сцена из спектакля

стаивающий на своей правде Кудимов будет ее останавливать. Во время спора это повторится несколько раз, завораживающая музыка будет то прерываться, то звучать снова. Вообще, те Кудимовы, которых мне приходилось видеть раньше, могли быть сыграны вполне убедительно, с туповатой убежденностью в своей правоте, узким душевным горизонтом, со строгим внутренним регламентом, которому подчинены даже непредвиденные эмоции. Это все есть и в Кудимове **Тимофея Якомульского**, но роль стала одной из самых заметных в спектакле благодаря качеству, которое ранее ускользало от прежних исполнителей, — юмору. Нет, конечно, речь не о том, что чувство юмора становится присущим персонажу. С юмором на него смотрят артист и режиссер. Кудимов в исполнении Т. Якомульского разговаривает не иначе, как с повышением интонации в конце каждой фразы, что сразу делает образ бравого курсанта смешным и нелепым. Бусыгин и Сильва тут же подхватывают его интонации и передразнивают Кудимова, чего он, однако, не замечает. В

найденном Якомульским рисунке нет ничего карикатурного, это, скорее, дружеский шарж.

Не откажешь в юморе и актрисе **Алёне Дроздовой**. Ее Макарская — яркая и привлекательная, вроде бы и не скажешь, что она — секретарь местного суда. Ей вполне бы подошла более романтическая профессия, например, артистки эстрады, да и создатели спектакля поручают ей жестокий романс «Не подходи ко мне», который она исполняет с залихватским мастерством и не без элементов пародии. Она садится за специально сооруженный рояль, вернее, за его «экзоскелет», и сама себе «аккомпанирует». Рояль — без клавиш, молоточков и струн, это лишь контур, остов рояля. Еще один символ недожизни. Одиночество Макарской преобразует ее тоску по душевному теплу в тоску по принцу на белом коне, но приходится довольствоваться интрижкой с Сильвой, однако, и из нее ничего путного не получается, надежды оказываются пустыми, как тот самый рояль...

Впрочем, у «скелета» рояля есть антипод — на правом фланге авансцены стоит

настоящее пианино. На нем никто не играет, но это — «сакральное» место. Именно здесь Сарафанов ведет с Бусыгиным самые сокровенные разговоры, здесь он признается «обретенному сыну», что сочиняет музыку. И здесь впервые режиссер вместе с вампиловским тестом передает Сарафанову чеховский — из «Трех сестер»: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас». Интонация **Вадима Райкина** — Сарафанова доверительна и светла, в ней нет горечи, в ней есть спокойное и стоическое осознание своей миссии.

При всей ансамблевости спектакля, его главная актерская удача, конечно, — работа В. Райкина. Его герой погружен в драму доживания нереализованной жизни, но он всеми силами пытается не делать из этого драмы, в смысле — не показывать ее окружающим. «Неси свой крест...», — мог бы повторить он вслед за Ниной Заречной. Его будто бы уже размеренная жизнь натывается на явление «старшего сына», принятие которого Райкин мастерски показывает, нет, проживает как процесс со своими важными этапами: от отвержения, через оторопь до блаженной радости, когда слышит заветное имя Галина из уст Бусыгина. Состояние Сарафанова Райкина в этот момент трудно описать другими словами — именно блаженная радость. А потом мы узнаем от Нины, что мать ее и Васеньки, стало быть, бросившая мужа и детей жена Сарафанова, иронически называла его «блаженным»... А сколько нежности у Сарафанова Райкина в робкой попытке отцовской ласки — поцелуе в голову спящего Бусыгина...

Когда Сарафанов говорит: «Я репетирую!» — и артист Райкин уходит за кулисы, начинается звучать кларнет — та самая тема из «Раймонды». Кларнет звучит великолепно! И начинаешь понимать, что Сарафанов — талантлив! И вполне возможно, его несправедливо уволили из филармонического оркестра. И произошло-то это всего полгода назад. И может, не так уж не удалась его жизнь?

В уютном пространстве, где обитают герои спектакля, порой появляются очаги тепла. Висевший в «уличных» сценах под колосниками абажур опускается, фотографии из семейного альбома Сарафановых проецируются на занавеске, даже развешенные на прищепках, недавно напечатанные Васенькой фотографии Макарской, и стоящий на столе старый фотоувеличитель вносят свою толику теплой энергии.

Каким-то удивительным образом ею окутаны и персонажи с маленькими ролями: обаятельный, с хитринкой, Сосед — **Янис Якобсонс** и две Подруги — **Мария Ильякова** и **Ксения Роменкова**.

В конце спектакля Т. Архипцова вновь поручает Сарафанову чеховский текст, на этот раз из монолога Сони («Дядя Ваня»): «Мы проживем длинный ряд дней, долгих вечеров /.../ наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит весь мир...» Райкин произносит монолог столь пронзительно, что, кажется, вампиловские герои обретают судьбу чеховских. Для режиссера эта мысль — едва ли не самая значимая, ведь не случайно Т. Архипцова в финальной сцене усаживает их играть в лото, как это делают персонажи «Чайки». Правда, все помнят, что именно во время игры в лото стреляет в себя Константин Треплев. В пьесе Вампилова никто с собой не кончат, но при таком мизансценическом решении, осадок, что называется, остается... Камертоном для спектакля в Театральном центре «Вишневы сад» стал не Достоевский, а Чехов. Двойной чеховский финал в «Свидании в предместье» подкреплён трогательной песней Юлия Кима «Отчий дом, общий дом...» — звучит голос самого автора.

...У Вампилова есть рассказ «Солнце в аистовом гнезде». Его герой, мальчишка Витька каждый вечер смотрит, не закатится ли солнце в аистово гнездо. В спектакле «Свидание в предместье» ни в одном из гнезд солнца нет. А вот будет ли? Похоже, это зависит от того, какими будем мы.

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ  
Фото Александра РОССОСЛОВСКОГО

## ИЗ ПОКОЛЕНИЯ РОМАНТИКОВ

С главным режиссером **Иркутского драматического театра имени Н.П. Охлопкова Станиславом Мальцевым** мы встретились в Москве. Он приехал на несколько дней, чтобы посмотреть последние столичные премьеры, а дальше путь лежал в Белгород, на очередную постановку. Последние пять лет его жизнь тесно связана с Сибирью, но находятся возможности работать и с другими российскими театрами, в том числе дальневосточными. И это особенно ценно, ведь родной город Станислава Мальцева — **Владивосток**, здесь начинал профессиональный путь.

Станислав вырос в семье от театра далекой — родители были врачами, но так вышло, что восторг от первых увиденных спектаклей привел в театральную студию при ТЮЗе, потом актерский факультет **Дальневосточного государственного института искусств** и неожиданное предложение мастера курса **Александра Запорожца** поставить дипломный спектакль, и это окончательно определило выбор профессии. Со стороны может показаться, что все складывалось само собой, словно по задуманному свыше плану. Но не так ли бывает, когда человеку, пусть и по наитию, удастся сразу угадать свое предназначение? На этот вопрос Станислав Мальцев ответил коротко: «Я — фаталист».

— Когда у меня в жизни или в театре заканчивается какой-то очередной этап, я жду и чувствую — что-то должно измениться. Так и происходит. Например, я получил предложение из Иркутского театра стать главным режиссером именно тогда, когда в моей жизни что-то завершилось. Естественно, я не мог его сразу принять, не познакомившись с театром, с труппой. Поэтому сначала поставил «Царя Федора Иоанновича» по приглашению Анатолия Андреевича Стрельцова, а потом, когда понял, что могу быть интересен театру, а театр — мне, принял окончательное решение. Поэтому я — фаталист. У меня в жизни все идет естественным путем.

— *Хотелось бы поговорить о дальневосточной театральной школе, ставшей для вас важной отправной точкой. Ведь ГИТИС был уже позднее. Мы знаем о московской, питерской, ярославской, саратовской, иркутской школах, а Владивосток вроде как в стороне. Но ведь и там свои традиции, значимые имена.*

— Наши огромные расстояния между театральными центрами России и Владивостоком не были так ощутимы в преж-

ние годы, когда шел постоянный творческий обмен, когда актеры, режиссеры мигрировали из одного региона в другой. Театральный факультет в Дальневосточном институте искусств в свое время организовывали режиссер, профессор ГИТИСа Ольга Ивановна Старостина и театральный педагог, представитель Вахтанговской школы Борис Григорьевич Кульнёв. То, что они заложили, многие годы питало эту школу, взрастившую немало ярких мастеров сцены. Достаточно назвать Александра Михайлова, Валерия Приёмхова. Отсюда вышло немало замечательных актеров, которые служили и служат во многих театрах, начиная с Камчатки и заканчивая Москвой.

Конечно, хочется, чтобы сегодня энергообмен был более активным, дальневосточные педагоги имели возможность приезжать на учебу в крупные театральные вузы. Но я думаю, если и сейчас во Владивостоке готовят интересных артистов, работающих во всех регионах страны, значит, институт живет. Для меня, несомненно, он стал профессиональной базой. Там я начал ставить спектакли, а мой актерский курс, на котором я препода-



Станислав Мальцев

давал, потом явился основой Драматического театра Тихоокеанского флота, и с этого пошла моя работа в режиссуре. Это был первый театр, где я стал главным режиссером.

— *Ваша работа с театром Тихоокеанского флота, одним из старейших на Дальнем Востоке, была связана с новым витком и в его судьбе?*

— Да, театр тогда перевели из города Советская Гавань Хабаровского края во Владивосток, приехали только начальник театра и тогдашний главный режиссер, и на базе того курса, который мы выпускали в институте искусств, образовался, по сути, новый театр. И те спектакли, что мы привозили каждый год в Москву на «Золотой Витязь», на «Звездную Маску», были созданы на сцене театра Тихоокеанского флота. В итоге в качестве главного режиссера я отработал там 12 лет, а вообще на Дальнем Востоке 21 год, и понял: в конце концов, нуж-

но что-то менять. Так в моей жизни появился Иркутский драматический театр имени Н.П. Охлопкова. К слову, один из моих любимых учеников из того выпуска, Сергей Кашутский, тоже сейчас работает со мной в Иркутске. Мне кажется, он нашел свое место в этом прекрасном академическом коллективе.

— *Я хорошо помню ваш спектакль в театре Тихоокеанского флота «Фронтовичка», получивший несколько лет назад Гран-при на Всероссийском фестивале военных театров «Звездная Маска», и это далеко не первая высокая награда, которой вы были удостоены еще в дальневосточный период творчества.*

— Первую весомую награду я получил в 2005 году, будучи еще совсем молодым режиссером. Театр пригласили на фестиваль «Золотой Витязь», и мы играли в хорошем соседстве. Главный приз — «Золотого Витязя» — получил Театр Фоменко, серебряного — МХТ имени





С участниками спектакля «Любовь и голуби». Белгородский драматический театр им. М. С. Щепкина

А.П. Чехова, а мы за спектакль «Чмо-рик» — бронзового. В 2015 году я приезжал на этот фестиваль уже с Уссурийским театром драмы имени В.Ф. Комиссаржевской, который возглавлял пару лет. Мы привозили постановку «Саня, Ваня, с ними Римас» по пьесе Владимира Гуркина и получили «Серебряного Витязя». И в том же году на Международном театральном фестивале в городе Ульсан Республики Корея наша работа получила главный приз. Словом, векторы жизни устремлялись в разные стороны.

— *Вы уезжали с Дальнего Востока и вступали в новую полосу жизни с неплохим творческим багажом, или, как сейчас говорят, портфолио. К тому же в вашей жизни тогда появился Белгород.*

— Да, меня пригласили на постановку в Белгородский государственный академический драматический театр имени

М.С. Щепкина, с легкой руки которого я начал ездить по стране в качестве режиссера-постановщика. Но Белгородский театр до сих пор мой любимый, там уже осуществлено несколько спектаклей, в том числе самый первый «Любовь и голуби», который уже пять лет не сходит со сцены, «Жестокие игры», «Земля Эльзы», «С любимыми не расставайтесь». А сейчас мы приступаем к работе над пьесой «Саня, Ваня, с ними Римас». Мне очень по душе этот театр и люди, которые в нем работают, и огромное уважение к его многолетнему руководителю Виталию Ивановичу Слободчуку. И сегодня, пока у меня в театре ставит спектакль очередной режиссер, я с огромной радостью и даже с какой-то своей внутренней потребностью еду в Белгород.

— *«Любовь и голуби» имеют огромный зрительский успех, но мне кажется, что работа с таким известным, в том числе по ки-*



С артистами Иркутского драматического театра им. Н.П. Охлопкова

*но, материалом, для режиссера дело очень рискованное.*

— Да, риск был. Эту пьесу предложил сам театр, я не сразу согласился, но, когда понял, что в ней, как в любой хорошей драматургии, многое не раскрыто или раскрыто иначе, взялся за постановку. Зритель на спектакле, конечно, смеется, но мне кажется, у нас получилась более драматическая история. В ней раскрылось то глубинное понимание души русского человека, которое свойственно нашим прекрасным драматургам, в том числе Гуркину. Когда из одного глаза течет слеза, а другой глаз смеется, это, мне кажется, всем нам очень близко. Люди приходят на знакомое название, возможно, хотят сравнивать с любимым фильмом, но в итоге получают нечто другое и не разочаровываются. Это очень приятно, и огромное спасибо артистам Белгородского театра, которые держат спектакль

на должном уровне. Самое удивительно, что и «Любовь и голуби», и «С любимыми не расставайтесь», и «Земля Эльзы» в связи с событиями последнего года стали еще более востребованными. У людей возникла необходимость в глубокой, душевной и правдивой драматургии. Видимо, вера в нас самих и друг в друга, что и заложено авторами этих пьес, является сегодня потребностью. Вера в то, что наша природа, наши корни позволяют преодолеть всё. Когда объединяются зрительный зал, артисты, драматургия, возникает необходимость быть вместе — в ощущениях, переживаниях. Мне кажется, это самое дорогое, что может быть сегодня.

*— Пять лет назад вы пришли в качестве главного режиссера в Иркутский драматический театр имени Н.П. Охлопкова — один из старейших в России, с богатой историей. Каково было вступить в эту реку?*

— Это удивительный театр с глубокими, настоящими традициями. Надо было вжиться, многое почувствовать, понять. И сам Иркутск такой литературоцентричный город, с ним связаны судьбы Распутина, Вампилова, Гуркина. Такая мощная энергетика идет от того, что они здесь были. А для зрителей, которые приходят на спектакли, и сегодня хорошая литература на сцене так же важна, как и при жизни этих наших великих соотечественников. Они по-прежнему очень внимательно и проникновенно воспринимают слово, что сегодня большая редкость.

— *С чего вы начали, придя на охлопковскую сцену?*

— Первой пробой, смею думать, достаточно удачной, стал «Царь Федор Иоаннович». Спектакль даже отметили губернаторской премией. Мне предложил его поставить директор театра Анатолий Андреевич Стрельцов, но я и сам эту пьесу очень люблю. Тема России, вечно стоящей на пороге смутных времен, иногда в шаге от пропасти, мне близка и понятна. Как только я увидел иркутскую труппу, понял, что есть те, на кого можно ставить этот спектакль, и с удовольствием согласился. Спектакль в репертуаре уже пять лет, но сегодня зрители воспринимают его уже иначе, чем на премьере. История стала ближе, понятнее, появились другие акценты.

— *А еще вы набрали в Иркутском театральном училище актерский курс и работаете как педагог.*

— Да, мои ученики уже на третьем курсе. Это не первый опыт, я преподавал и во Владивостоке, но потом полностью погрузился в режиссуру. Очень хотел вернуться к педагогике, но сам себя одергивал, потому что не в моем характере работать серединка на половинку. Но все же директор Иркутского театрального училища меня уговорила, и в тот самый страшный ковидный год мы набрали курс. Для меня это особая отдушина, отдельная профессия. И мне кажется,

что после того, как я начал преподавать, многое понял именно о театре иркутском, в котором девяносто процентов актеров — выпускники Иркутского театрального училища. Поэтому я благодарен судьбе за то, что у меня есть курс, который через полтора года будет выпускным. Я уже поставил с ребятами «Квадратуру круга» Валентина Катаева, второй педагог делает с ними «Преступление и наказание» Достоевского, потом будет что-то из современных пьес. Словом, интересная творческая работа.

— *Но и с Дальним Востоком вы связи не обрываете: в 2019 году поставили на сцене Приморского молодежного театра гоголевского «Ревизора».*

— Да, «Ревизор» получился немного хулиганский. В театре очень сильная женская часть труппы, от чего и родилось решение спектакля: все основные чиновники в нем — женщины. Осенью прошлого года в Уссурийском театре драмы им. В.Ф. Комиссаржевской вышла моя премьера по пьесе Эльдара Рязанова и Эмиля Брагинского «Притворщики». Это малоизвестное произведение, на мой взгляд, незаслуженно забытое, написанное между комедиями «С легким паром! или Однажды в новогоднюю ночь» и «Сослуживцы». Очень любопытная пьеса, и в общем-то понятно, почему она не ставилась. Она поднимает достаточно острую тему отъезда за границу. Но Уссурийский театр тоже особенный, в свое время на его сцене, впервые в Советском Союзе, поставили ставшую потом знаменитой пьесу «С легким паром». А поскольку осенью прошлого года Эльдару Александровичу исполнилось бы 95 лет, мы решили почтить таким образом его память и сделать подарок зрителям. Я убежден, что наше общеисторическое или общесоветское прошлое, как угодно это назовите, сегодня нуждается в глубоком переосмыслении, но не с точки зрения критики. И совсем не случайно сегодня возникают такие спектакли, вы-



«Царь Федор Иоаннович». Царь Федор Иоаннович — С. Дубянский.  
Иркутский драматический театр им. Н.П. Охлопкова

ходят литературные произведения на эту тему.

— *Поставив в свое время «Чморика» Владимира Жеребцова, а потом «Фронтовичку» Анны Батуриной, вы обратились к новой драматургии, и этот опыт оказался удачным. А сегодня видите что-то для себя среди пьес современных авторов?*

— Как и любой режиссер, я жду своего автора, свою пьесу, хотя это непросто. Ты читаешь, ищешь, но в итоге пьеса выходит на тебя. Это судьба. Поэтому мне сегодня сложно сказать, кто мой автор. Появляются в литературе интересные имена, которые наиболее точно отражают время. Но я никогда не гонюсь за тем, чтобы поставить первым. Если пьеса «кольнула», как в свое время «Чморик», «Фронтовичка» или «Братья Ч» Елены Греминой, тогда она мне интересна. Поэтому я жду. А вообще для

меня неважно, в каком веке жил автор, Островский это или Жеребцов, если затронутая им тема звучит сегодня остро. Мы настолько богаты своей литературой, своим культурным прошлым, что оно обязательно будет рождать замечательные новые имена и, наверняка, они есть. Просто я жду, когда ко мне придет мой автор и ищу его.

— *В одном из интервью вы сказали, что театр — это не только волшебство, но и потрясение. Потрясение бывает разным: можно выйти из зрительного зала раздавленным или же с ощущением надежды. Зная некоторые ваши работы, могу предположить, что свои режиссерские концепции вы выстраиваете именно через движение к свету.*

— Свет в конце тоннеля — мой любимый образ. Свет должен быть. И у больших авторов это всегда присутствует. Пото-



*«На всякого мудреца довольно простоты». Егор Дмитриевич Глумов — С. Солянников, Клеопатра Львовна Мамаева — Евг. Гайдукова. Иркутский драматический театр им. Н.П. Охлопкова*

му что в творчестве выдающихся художников, литераторов, драматургов, каким бы не было их мировоззрение, всегда есть ощущение вертикали жизни — связь человека с Богом, с космосом. Для меня это очень важно и принципиально, потому что самые трагические произведения того же Шекспира, Достоевского или Распутина не назовешь оптимистичными, но их вера в человека, в эту вертикаль поражают.

Я очень люблю драматургию, которая словно бы подводит человека к пропасти и показывает, что туда не надо идти. Для меня это драматургия предупреждения. И театр должен вести диалог с залом именно с этой точки зрения. Я не люблю пьесы, о которых можно сказать: утром в газете, вечером — в куплете. Со-

зданное по свежим, чаще скандальным новостям о маньяках или расстрелах в школах, мне кажется конъюнктурным. Такого не бывает, чтобы утром в газете, а вечером великий спектакль. События требуют глубинного осмысления. Мне кажется, если не пришла современная пьеса — острая, болезненная, с анализом сегодняшнего дня, жизни человека, тогда и браться не стоит, нужно искать в классике. Вот сейчас у меня в Иркутске вышла премьера «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. И для меня самый большой комплимент, когда после спектакля приходят люди, перечитавшие пьесу, и говорят: «Мы не думали, что она настолько современна».

— *А к драматургии Вампилова планируете обратиться?*



— Понимаете, это очень сложно, когда в труппе еще есть артисты, которые репетировали с Вампиловым. И первый вариант его пьесы «Старший сын» состоялся именно в Иркутске. И у города, и у театра свои традиции, свой Вампилов. Пока я прикоснулся только к одному из трех великих авторов иркутской земли — Гуркину. Но мне очень хочется своего Вампилова, своего Распутина. Возможно, с Распутина я и начну. Проза — более широкое течение.

Когда-то я ставил «Старшего сына» в Усурийске, в военном театре, а в прозу Валентина Григорьевича влюбился уже в Иркутске, вновь ее перечитал и совсем по-новому увидел. Это его ощущение апокалипсиса, которое можно и нужно преодолеть, прежде всего, внутри себя, мне очень близко. И я полностью согласен с тем, что Распутина называют сибирским Достоевским. Потому что у него глубинное осмысление того, что происходит с человеческой природой, и это очень важно и современно.

*— Я знаю, что вы росли на замечательных книгах Владислава Крапивина. Наверное, и эта романтическая проза, и образы особых «крапивинских» мальчиков повлияли на вас как на личность и как на режиссера?*

— Я до сих пор не расстаюсь с его книгами, и сейчас уже читаю их своим детям. Крапивин удивительный автор, он настолько чувствует душу подростка, и прежде всего мальчишек, настолько разделяет все проблемы этого возраста, все сомнения, противоречия, чистоту, очень точно пишет о вхождении маленького человека в большой, очень сложный мир. Мне кажется, книги этого писателя будут читать и последующие поколения. Безумно жаль, что он практически не был востребован в кино, ведь это очень кинематографичный автор. Крапивин поднимает сложнейшие вопросы человеческого бытия именно в подростковом формате, а спустя годы читатель приходит к этой теме уже в более серьезной литературе.

Если автор продолжает оставаться живым, а его книги отзываются в душе ребенка, значит, туда заложены крупницы чего-то настоящего, на чем должен взращиваться человек. Понятия порядочности, чести, дружбы, взаимовыручки, словом, все то прекрасное, что мы знаем и хотели бы, чтобы дети наши этому соответствовали, в таких книгах даны в очень простой и убедительной форме. Несомненно, Крапивин во многом сформировал меня как личность. Ведь мировоззрение закладывается именно в подростковом возрасте, а дальше — это уже следствие того, что в тебе есть, а чего не хватает. Потом мы пожинаем, либо не пожинаем плоды.

Романтизм наверняка сегодня другой, но он есть, и я это вижу в своих детях. У каждого свой взгляд на мир, но важно, чтобы у маленького человека он был направлен в сторону добра. К слову, в нашей семье это любимая песня: «Спроси у жизни строгой / Какой идти дорогой. / Куда по свету белому / Отправиться с утра. / Иди за солнцем следом, / Хоть этот путь неведом. / Иди, мой друг, всегда иди / Дорогою добра». Стихи Энтина — это тоже то, что формировало меня, а сейчас и моих детей. А вообще то, что сегодня называют красивым словом «эмпатия», когда человек может сострадать, сопереживать, разделять, — свойственно человеку, особенно русскому, и важно, чтобы живительный родник не иссяк. Об этом писали все, начиная с Пушкина. У меня есть любимые слова — вера, доверие, верность. Это те понятия, как говорил в шварцевской «Золушке» Король, которым никогда не придет конец. Если это произойдет, значит, человечество погибнет.

Беседовала Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены Иркутским драматическим театром им. Н.П. Охлопкова и Белгородским драматическим театром им. М.С. Щепкина

## ИНТОНАЦИЯ ДОСТОИНСТВА

Прошло полвека с того дня, когда порог весьма неблагополучного в ту пору **Белгородского драматического театра** (еще не академического) перешагнул молодой человек, выпускник **Белгородского музыкального училища** по классу скрипки, а затем **Белгородского педагогического института имени М.С. Ольминского**. У молодого человека уже имелся опыт директорства в детских музыкальных школах города и области, двухлетний опыт руководства **Белгородским театром кукол**, для которого ему удалось многое сделать, потому и «переброшен» оказался на укрепление драмы.

Спустя некоторое время, энергично вникнув в особенности театрального организма, поняв, что уровень данного театра на тот момент невозможно определить как благополучный, решил ехать в Москву, получать новое образование на **Высших кур-**

**сах ГИТИСа** для того, чтобы вывести театр на достойный уровень. Судьба наградила **Виктора Ивановича Слободчука** (он только в официальных документах именуется Виталием) щедро: обладая тончайшей интуицией, музыкальным слухом, позволяющим безошибочно угадать даже тщательно завуалированную фальшь не только в голосе, но в мимике, жестах собеседника, он умеет выбирать и отбирать артистов в труппу, ставшую за десятилетия его директорства и художественного руководства поистине коллекционной и блистательной; научился столь же точно собирать единомышленников не только в коллективе, но и в своем окружении. Эти качества, многократно помноженные на кипучую энергию, редкостное жизнелюбие, харизму, открытость, беспредельную преданность своему делу, давно уже оценила без преувеличения вся театральная Россия.

*Виктор Слободчук — педагог музыкальной школы по классу скрипки*



Вскоре после прихода в Белгородский театр, Виктор Слободчук понял: надо приглашать именитых режиссеров, причем, не только столичных. Первым откликнулся на призыв **Владимир Алексеевич Андреев**, позже написавший в своей книге: ««Виктор Слободчук — это яркое проявление не только и не столько хозяйственника, сколько хозяина, человека, выросшего корнями в театр, в заботы о его будущем. Он патриот в лучшем смысле этого слова... Он великодушный дирижер... Он человек темпераментный, эмоциональный, его интеллект все время в действии, в пути... Он подлинный рыцарь Театра». Следом за народным артистом СССР Андреевым спектакли начали ставить в Белгороде и другие — **Анатолий Морозов, Михаил Мокеев, Вадим Данцигер, Александр Огарёв, Валерий Белякович, Семён Спивак, Марк Розовский, Борис Морозов, Александр Кузин, Юрий Иоффе, Валентин Варецкий, Алексей Литвин, Станислав Мальцев, Юрий Маковский, Алексей Доронин...**

Благодаря неустанным усилиям и энергии Виктора Слободчука театр получил звание **академического**, памятник **М.С. Щепкину** был перенесен с площади непосредственно к зданию, и с той поры великий артист «встречает» каждого зрителя у входа в свой Дом. А регулярный фестиваль «**Актеры России — Михаилу Щепкину**» открывается возложением цветов к подножию этого памятника руководителями города и области, коллективом театра, членами жюри фестиваля, его гостями и зрителями. Художественный руководитель театра воспитал не только труппу и сотрудников, но и зрителей Белгорода. Они взыскательны и достаточно строги по отношению к уровню спектаклей, из разных концов страны приезжающих на фестиваль. А уж к своим — тем более. Но при этом — неизменно доброжелательны и внимательны.

Фестиваль за четверть века своего существования стал престижным и востребованным, на нем побывало более **100** широко известных театров не только из **Москвы** и **Санкт-Петербурга**, но из многих



Виктор Слободчук. 1970-е

российских городов, из **Украины, Беларуси, Сербии**. Это был первый актерский фестиваль в стране. Белгородский театр, носящий имя Михаила Щепкина, стал его организатором и движущей силой. Рожденный в **1988** году, в год **200-летнего** юбилея великого артиста, он все последующие годы набирал рост и престиж, чтобы стать одним из популярнейших в стране.

Давно уже Виктор Иванович Слободчук не заывает режиссеров — многие именитые сами стремятся поработать в театре с уникальной труппой и безукоризненной работой цехов, монтировщиков, администрации театра. А мудрый руководитель выбирает — причем едва ли не главным для его выбора становится *итонация*, любимое и для многих «непереводимое» на привычный разговорный язык понятие Сло-



С артистами Белгородского академического драматического театра им. М.С. Щепкина

бодчука, скорее всего, врожденное вместе с музыкальным слухом и все более обостряющееся при общении с человеком с первой же встречи. Очень верно сказал о нем **Валерий Белякович**, поставивший в Белгороде четыре спектакли и, к чести Виктора Ивановича, после неожиданного стремительного ухода из жизни их создателя, остающихся по сей день в репертуаре театра. В отличие, к слову сказать, от **Театра на Юго-Западе**, Беляковичем основанного, где перекраиваются несколько сохранившихся почти чудом.

В интервью Белгородскому телевидению незадолго до очередной премьеры Валерий Белякович говорил о Слободчуке как о «человеке-потрясении» и добавил: «Хрестоматийная горьковская фраза «Человек — это звучит гордо!» далеко не ко всем относится, как показывает жизненный опыт, а вот Слободчук — это, действительно звучит гордо!...»

К 50-летию юбилею прихода Виктора Ивановича Слободчука в театр был снят те-

левизионный фильм об этом значимом не только для города событии. Сам юбиляр проходил по фойе, лестницам, закулисье с корреспондентом и, когда начинал что-то рассказывать, отвечать на вопросы или комментировать, ни на миг не возникло впечатления, что хозяин вежливо сопровождает любознательного гостя. Это были яркие вспышки темперамента, энергии человека, всю жизнь посвятившего своему Делу. Делу, которому он служит без остатка душой, каждой мыслью, своим разумом, силами, волей, потому что ощущает все детали одинаково неравнодушно и эмоционально взглядом, направленным на обе стороны — сцены и зрительного зала, ничего не выпуская из внимания.

Он твердо знает, что именно должно приходиться на сцену в то или иное время, чтобы заставить зрителя мыслить, проживать вместе с артистами самые разные чувства. Да, порой надо и отдохнуть от повседневной жизни, но отдохнуть, что называется, с пользой: что-то непременно впитать, по-



В.И. Слободчук и Ю.В. Иоффе

знать, а не просто бездумно посмеяться. И потому Виктор Слободчук — яркий приверженец классики. Об этом сказал в фильме один из ведущих артистов Белгородского театра **Игорь Ткачев**, вспомнив, как не просто поучал, а вселял уверенность Слободчук в молодых артистов, пополнявших труппу: «Классика — это корни. Мы служим русскому театру...» А актриса более старшего поколения **Ирина Драпкина** добавила очень важные слова о том, что у художественного руководителя театра иммунитет к пошлости, потому в репертуаре театра не сыщешь спектакля (включая современный западный репертуар, который есть и в белгородском и практически во всех театрах страны), где был бы хоть налет того, чего Виктор Иванович Слободчук не приемлет. Об этом он говорил в одном из довольно давних интервью: «Наша труппа держит высокую планку... Театр — живой организм, постоянно меняющийся. Но когда современное театральное искусство бросило все силы на дотошное исследова-

ние порока, мы предпочли свернуть с этой дороги. Грязи в нашей жизни и так хватает — на телевидении, на улице, в душах... Интимные части тела и мат, возможно, тоже кому-то интересны, но не нам. А в театр должны приходиться за светом. Нас пугали, что если не последуем за «веянием времени», то растеряем зрителей. Не последовали, а зрителей стало только больше».

Зрительный зал Белгородского академического театра переполнен всегда. Многие смотрят один и тот же, особенно полюбившийся спектакль не по одному разу и пишут в социальных сетях восторженные мнения и признательность артистам. Я связана с этим Домом десятилетия и воспринимаю его именно как дом, в котором живет семья. Как в каждой семье, бывают здесь минуты общего счастья, случаются и раздоры — слишком уж могуч темперамент Отца разновозрастного и разноликого семейства. Но здесь всегда тепло, уютно, приветливо — и в цехах, и в актерском буфете, где накормят очень





Виктор Иванович  
Слободчук

простыми и очень вкусными блюдами, и в коридорах, где все здороваются с незнакомыми. Что уж говорить про нарядные фойе, роскошные лестницы, замечательный зрительный зал...

И это — заслуга того, кто 50 лет назад впервые перешагнул порог Белгородского драматического театра, **Почетного гражданина Белгорода и Белгородской области**, председателя **Белгородского отделения Союза театральных деятелей РФ**, награжденного медалью ордена **«За заслуги перед Отечеством» II степени**, орденом Дружбы, медалью

**«За заслуги перед землей Белгородской» I степени**, высшим знаком отличия Белгородской области **«Коллекция памятных медалей: Прохоровское поле — третье ратное поле России» III степени**; лауреата **Премии имени Федора Волкова**, с честью и по заслугам удостоенного почетных званий **«Заслуженный работник культуры РФ»** и **«Заслуженный деятель искусств РФ»**.

С юбилеем, Виктор Иванович!

Н.С.

Фото предоставлены театром

## КРЫЛЬЯ ДАНЫ ДЛЯ ПОЛЕТА

**В**от уже почти три десятилетия служит **Московскому театру «У Никитских ворот»** под управлением его создателя, идеолога и неустанного вдохновителя **Марка Розовского** артист **Валерий Толков**. Выпускник **Ярославского театрального института**, он, по признанию в одном из интервью, шел летом по московским улицам и решил зайти в этот театр. Это было в **1995** году...

Когда думаю об этом артисте, постоянно приходит почему-то образ крыльев, которые распахиваются у подрастающих птенцов со временем все шире и шире. И полет обретает вольный, свободный и широкий размах, которому невольно начинаешь почти завидовать. «Отчего люди не летают так, как птицы?..» — вопрос, по большому счету, не только Катерины из «Грозы» **А.Н. Островского**, а, наверное, многих из людей в детстве. А у кого-то — и значительно позже. Но, разумеется, есть и те, кто уверенно шагает по земле, лишь изредка поднимая глаза к небу.

Валерий Толков за прошедшие десятилетия сыграл в Театре «У Никитских ворот» множество ролей, среди которых были и небольшие, и главные. Например, **шекспировский Ромео**, наивный мальчик, на которого внезапно обрушилась любовь — пронзительная, высокая, всепоглощающая, мгновенно превратившая его в сильного мужчину. Или **Гитлер («Майн кампф. Фарс» Д. Табори)**, **Сарданапал («Сарданапал» Дж. Байрона)**, или **Башмачкин («Гого-гоголь, или Новый ревизор»** по произведениям **Н.В. Гоголя**). А рядом с этими серьезными, глубокими работами — безмянные рабочий, дворник в «Гамбринусе» **А. Куприна**, один из табуна в «Истории лошади» по **Л.Н. Толстому**, крестьянин, солдат, бандит («Золотой тюльпан **Фанфана**» **М. Ро-**

**зовского**), молодой человек («**Пир во время чумы и другие стихи поэта**» по **А.С. Пушкину**)... Всех ролей не перечислить, но уже по названным можно смело говорить о набирающем силу мастерстве этого артиста и о щедром «разбросе» характеров от ярких личностей до почти незаметных персонажей. Впрочем, они хоть чем-то, но обязательно выделялись у этого артиста...

Одним из первых спектаклей, в которых Валерий Толков был не просто замечен и отмечен не мною одной, был **Петя Трофимов** в «**Вишневом саде**»

Валерий Толков





«Дело корнета Елагина». Елагин — В. Толков, Сосновская — В. Корлякова

**А.П. Чехова.** Хрупкий мальчик с большими ярко-голубыми, излучающими свет глазами, он завораживал своими мечтами о будущем не только себя самого и Аню, но буквально весь зрительный зал. В его суждениях о том, каким будет новый мир, слышались отнюдь не революционные призывы, а вдохновение поэта, зовущего в неведомые, но прекрасные дали, где все обретут счастье. И в прощании с Лопухиным, предлагавшим Пете денег, в его взгляде отчетливо читалось достоинство человека, твердо знающего, что не хрустящими купюрами жива душа. Но не было в этом ставшими привычными по многим другим спектаклям легких ноток презрения — была искренняя жалость к человеку, который поймет это, непременно поймет когда-нибудь...

Следующей покорившей работой Валерия Толкова стал **Джордж Райли**, герой одной из лучших, на мой взгляд, пьесы **Томаса Стоппарда «Входит свободный человек»**, поставленной **Георгием Товстоноговым-младшим**. Герой-мечтатель, изобретатель совершенно ненужных, бессмысленных вещей, он с поразительным оптимизмом ждет славы, которая вот-вот постучится в двери, но умудряется при всех неудачах и разочарованиях оставаться внутренне свободным, раскованным человеком, не ведающим условностей, не задумывающимся над тем, что ни семья его, ни общество не разделяют оптимизма и неукротимого энтузиазма свободного человека. Райли можно назвать чудачком, безумцем, не видящим и не ощущающим реального мира вокруг,



«Миха». В роли Соломона Михоэлса

но... поневоле и позавидуешь этой внутренней свободе, которая живет в каждом движении артиста, в его мимике, во взгляде распахнутых глаз, в уверенной интонации. Он вызывает улыбку и печаль одновременно — не только к своему герою, но к каждому находящемуся в пространстве зрительного зала. Потому что невозможно, вольно или невольно проникаясь харизмой Райли, не задуматься и о себе, о своих победах и поражениях, комплексах и достоинствах.

На спектакль «Дело корнета Елагина» по И.А. Бунину я уже сознательно шла «на Толкова» десять лет назад. Есть совершенно особое наслаждение, когда классика приходит на театральные подмостки неискаженной, незамутненной очевидными сегодняшними аллюзиями, не переодетой в современные оде-

жды и не пересказанной современным новоязом. Такое случается на театре всё реже и реже, а потому, наверное, должно быть признано событием. Написанный в эмиграции в 1925 году, посвященный давним реальным событиям уголовного дела по убийству актрисы Марии Висновской, совершенному офицером Бартечевым (его защитником был выдающийся адвокат Ф. Плевако, фрагменты речи которого включены в спектакль), этот рассказ по праву вошел в золотой фонд русской и мировой литературы, несмотря на то, что слава его куда скромнее, чем у созданных примерно в то же время «Митиной любви» и «Темных аллея». Еще не нобелевский лауреат, но уже признанный, любимый писатель, ощущающий острую тоску по родине, Иван Алексе-



«Гамлет». В роли Гамлета

евич Бунин был погружен в прошлое и возродил его не столько для себя, сколько для нас, уже столетием с лишним отделенных от событий поистине роковой любви и трагической гибели польской актрисы, игравшей в провинциальных российских театрах. Автор пьесы и режиссер **Марк Розовский** в сотрудничестве с **Валерием Шейманом** счастливо избежали соблазна вынести во главу угла сам судебный процесс, подчеркивая несовершенство и глубокие противоречия судопроизводства как в царской России, так и в сегодняшней. Главной для них осталась бунинская тема «разбитых натур» и эпохи, порождающей подобные натуры. Эта тема, как выясняется, чрезвычайно

актуальна сегодня, когда не только молодежь, но и людей всех возрастов охватило стремление к театрализации жизни, к игре вплоть до суицида, замещающих неполноту, скудость, невыразительность окружающей реальности. И в этом смысле совпадения с эпохой декаданса пугают и настораживают. Распахнутые, наивные и чистые глаза корнета Елагина-Валерия Толкова, влюбленного в актрису Марию Сосновскую и мечтающего о простых человеческих радостях любви, как будто постоянно возвращают к рассказу, в котором говорится: «Она играла, а он жил...» Спектакль, благодаря глубинному погружению артиста в характер, вскрывает сегодняшний подтекст этих слов, ненавязчиво,



без акцентов и нравочений подводя к мысли: не это ли зачастую разделяет людей на тех, кто живет, стараясь наполнить свою жизнь, и на тех, кто играет в жизнь, рядясь в разного рода маски, лечась от тоски наркотиками и алкоголем, любыми способами шокируя общество, ища острых ощущений, а порой и кончая с собой просто так, от пустоты и невозможности раскрасить бытие яркими красками...

Марк Розовский писал: «Валерий Толков играет корнета Елагина той наполненной до краев жизнью и любовью, о которых писал Бунин. Каждым своим мгновением сценического существования он обращает зрителей к необходимости исследовать, анализировать причины, по которым всё больше становится «разбитых натур» в нашем обществе... Наша театральная постановка есть попытка представить и проанализировать истоки порока, сделать видимыми судьбы и характеры бунинской прозы — свободной и величественной, зовущей к жалости и сочувствию даже к тем, кто так и не нашел себя в путанице жизни. В нашем сегодняшнем дне пыльным цветом цветут те же болезни — мнимости всякого рода искушают и тащат некрепкие юные души в черные дыры беспресвета, где гламур не спасает, а безвременье (новые «оканные дни») утверждает себя лишь в сомнительных формах тотального наслаждения — главного заместителя смысла жизни. Не похожи ли мы на наших несчастных предков?.. Очень даже похоже!.. Философия гибели возникает именно НА ПУСТОМ МЕСТЕ, — там, где из жизни уходит содержание, где начинается бытовая дьяволиада и всем знакомая суета будней и праздников-торжеств бликует и мелькает взамен служению Высшему и каждодневному труду на всеобщую пользу... Вот так вырастает трагедия. Своим «Делом корнета Елагина» первый русский писатель-лауреат Нобелевской премии —

Иван Алексеевич Бунин предупреждает нас о ней. Так спасибо ему!»

А каким удивительным, непривычным был **Гамлет** Валерия Толкова!.. Первое же появление принца Датского на сцене, этого хрупкого, с неуверенными, словно замедленными движениями и растерянным взглядом человека, воспринимавшегося почти мальчиком, по-человечески сразу вызвало в памяти стихотворение **Давида Самойлова «Оправдание Гамлета»**: «Гамлет медлит. / И этот миг / Удивителен и велик. / Миг молчания, страсти и опыта, / Водопада застывшего миг. / Миг всего, что отрицано, проклято, / И всего, что познал и постиг». Именно на этом эмоциональном и психологическом «перекрестке» и являлся вот такой Гамлет: постепенно приходящий к тому или иному решению, заранее рассчитавший для себя резкую смену настроений, но медленно осознающий, каким может быть финал и сознательно идущий к нему. Не случайно многие из тех, кто писал об этом спектакле, единодушно обратили внимание на метафору: Гамлет повторяет «мать... мать... мать» и во все более нарастающем ритме повтора отчетливо слышится: «Тьма... тьма...» Горизонт трагедии тем самым словно приближается, обнимая собою бытие и небытие. И снова память возвращала к поэзии Давида Самойлова: «Вся наша жизнь — самосожженье, / Но сладко медленное тленье / И страшен жертвенный огонь...»

Премьеры нынешнего театрального сезона подарили Валерию Толкову две полярно противоположные роли — в спектакле **«Мрожек + Мрожек»**, поставленном **Натальей Людсковой** по двум абсурдистским пьесам **Славомира Мрожека «В открытом море»** и **«Забавы»**. Точно и тонко ощущая природу непростого жанра, сочетающего элементы и трагикомедии, и открывенного фарса, и драмы, и комедии, артист чувствует себя в этой стихии свобод-

но, органично, без какого-либо педалирования. Его герой не просто открыт, а буквально распахнут в проживании самых различных эмоций и душевных волнений в двух разных характерах при несопоставимых обстоятельствах, что ничуть не мешает артисту оставаться органичным, вызывая живые реакции зала.

А следующей работой Валерия Толкова стал **Соломон Михоэлс** в спектакле Театра «У Никитских ворот» «**Миха**» по пьесе и в постановке **Марка Розовского**. Великий артист и руководитель театра ГОСЕТ, выдающийся общественный деятель предстает перед нами именно таким, каким запомнился **Юрию Завадскому**: «... вот он появлялся в театре, в зале собраний, на трибуне, в кругу друзей, пусть даже за дружеским столом, и с его приходом жизнь обрела какую-то мудрую и, как ни парадоксально это звучит, неожиданно озорную приподнятость. Когда он говорил, невозможно было пропустить ни одного его слова, ни одной интонации, жеста. Да, жест был, несомненно, его силой, поразительной, как все в нем... Когда он говорил, он как бы думал вслух, его глаза сияли внутренним огнем и пророческой мудростью».

До какой же степени необходимо было вжиться в этот образ, чтобы воплотить его так, как Валерий Толков?! Кажется, он родился для того, чтобы не сыграть, а путанными тропами прийти к воплощению уникальной личности: поразительное внешнее совпадение при минимальном гриме; иллюзия полного «попадания» в голос Михоэлса-артиста в записи 1932 года; органичное существование в диалогах с женой, артистом Зускиным, с членами **Еврейского Антифашистского Комитета**, который он возглавлял; с вершителями судеб человеческих в трагические годы незадолго до смерти Сталина (сдержанно и сильно сыгранного **Валерием Шейманом**). И столь же ес-

тественное существование с короткими репликами из ролей на фоне **шагаловского** занавеса и музыки **Льва Пульвера** к спектаклям ГОСЕТа...

«Внутренний огонь» глаз, о котором вспоминал Юрий Александрович Завадский, стал еще одним совпадением, очень важным. Впрочем, таким же сиянием помнятся мне все роли Валерия Толкова, описанные и не описанные на этих страницах. Свойство темперамента? Бесконечная любовь к своей профессии и преданность ей? Умение «присвоить» до мелочей любой образ? Гадать бессмысленно. Не случайно в одном из интервью Валерий Толков на вопрос корреспондента о том, что важнее всего в мастерстве актера, задумавшись на время, ответил: «Тайна...»

Что же касается названия этой статьи об артисте, оно не случайно. В **1939** году в одном из публичных выступлений, названным «**С чего начинается полет птицы**», Соломон Михайлович Михоэлс рассказал о последнем разговоре с **К.С. Станиславским** двумя годами раньше в Барвихе, когда Константин Сергеевич был уже очень болен и с трудом дышал: «Как-то он спросил меня: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?» Эмпирически рассуждающий человек, как я, ответил, что птица сначала расправляет крылья. «Ничего подобного, птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать».

Добавим лишь: свободное дыхание предшествует полному развороту крыльев. Это процесс, в котором, несомненно, есть своя тайна.

Тайна, угаданная и воплощенная Валерием Толковым.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены театром

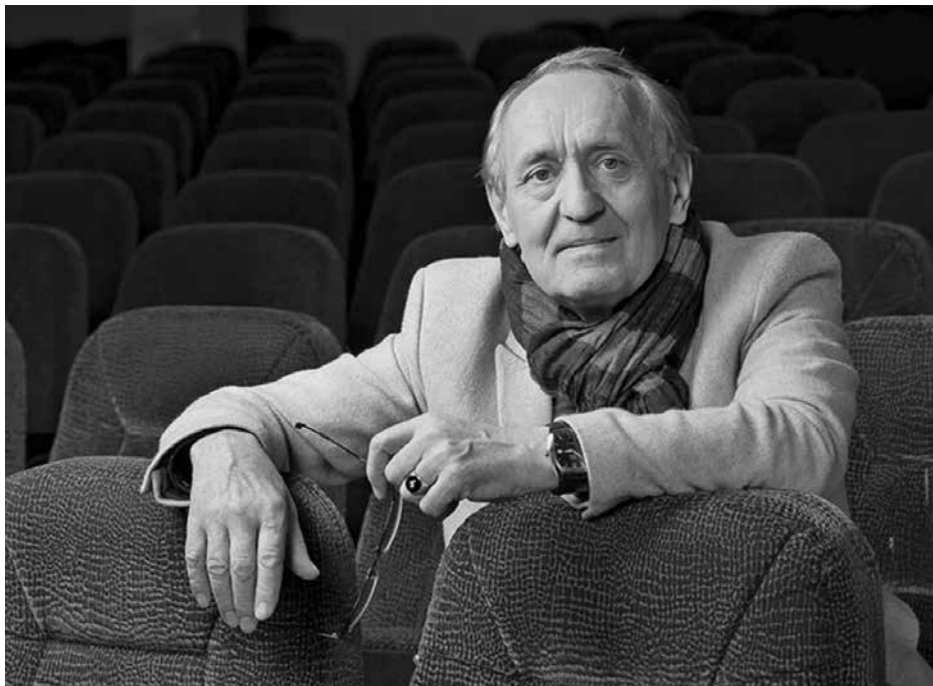
## НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ЗНАК ЭПОХИ

**Б**ывают люди, которых судьба упорно ведет к определенной свыше цели, самим человеком пока не угаданной, не сформулированной. Ведет — путями, порой запутанными, но на каждом из ответвлений есть свой смысл, свое осознание. Как правило, это осознание приходит спустя годы и десятилетия, когда настает срок точных формулировок, обобщений...

В этом плане судьба **Вячеслава Семеновича Спесивцева** не столь запутана, сколь щедра на разнообразие: не поступив ни в одно из театральных учебных заведений, он был принят в **Государственное училище циркового и эстрадного искусства**. Замеченный в одном из показов **Игорем Вла-**

**димировичем Ильинским**, приглашен мэтром на его курс в **Высшее театральное училище имени М.С.Щепкина**, окончив которое по рекомендации своего педагога поступил в **Театр на Таганке**. Театр в ту пору гремел по всей стране, артисты были **Юрию Петровичу Любимову** не очень и нужны, труппа и без пополнения считалась отборной. Но привлекло режиссера то, что Спесивцев в Цирковом училище мастерски овладел пантомимой — это позволило молодому актеру ставить сцены, которые отличали едва ли не каждый спектакль прославленного театра. Вот только самостоятельных постановок, о которых мечтал Вячеслав Спесивцев, Любимов ему не давал.

*Вячеслав Спесивцев*





«Сто лет одиночества». Сцена из спектакля

Оставалось одно — покинуть Таганку и обрести собственное дело.

Так, можно сказать, родился режиссер и педагог, посвятивший себя работе с детьми. И слава его возрастала с каждым спектаклем — сначала в **Театростудии «Гайдар»** во Дворце пионеров в Текстильщиках, в **Молодежном театре «На Красной Пресне»**, а затем в **Московском Молодежном театре**, появившемся на театральной карте столицы в **1987** году. С той поры Вячеслав Спесивцев бесменно руководит им, не только выпуская все новые и новые спектакли, но и успевая заниматься всевозможными просветительскими проектами, проводить фестивали, один из которых можно смело назвать уникальным — это **«Амнистия души»** в колониях для несовершеннолетних. Не так давно прошел **XVI** фестиваль, а за годы его проведения в этой акции участвовали такие мастера, как **Армен Джигарханян**, **Нико-**

**лай Сличенко**, **Иосиф Кобзон**, **Юрий Куклачев** и многие другие.

Выездные показы в школах, ежедневные занятия с детьми и молодежью — в этом видит Вячеслав Спесивцев смысл своего служения. Не случайно он начал приобщение к театру в **ТЮМе**, во Дворце пионеров, бок о бок с **Натальей Гундаревой**, **Сергеем Никоненко**, **Валерием Беляковичем** и другими, широко известными сегодня мастерами. Именно там приобщался он к тайнам не только искусства, но едва ли не в первую очередь — педагогики.

В интервью, данном накануне своего **80-летнего** юбилея, Вячеслав Семенович сказал: «Важно помнить, что театр обладает колоссальной воспитательной силой. Музыка воспитывает, живопись воспитывает, пластика воспитывает, кино воспитывает, а в театре всё соединено. И если человечество не поймет это, мир погибнет. Междуактера-



Вячеслав Спесивцев с сыновьями Василием и Семёном

ми на сцене рождается искра света, а значит рождается жизнь... У сегодняшней молодежи клиповое сознание, они ищут нечто, а это нечто рядом с ними. Александр Калягин как-то спросил меня, зачем я езжу по школам, мне что, славы не хватает. “Если я не буду ездить в школы, — ответил я ему, — то ты лишишься зрителя”».

Сегодняшним молодым поколениям трудно представить себе, какой невероятный ажиотаж царил вокруг театра «На Красной Пресне», как порой невозможно было проникнуть на пользовавшиеся колоссальным успехом спектакли «Я пришел дать Вам волю», «Прощание с Матёрой», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Не больно», «Аты-баты шли солдаты», «Моей памяти поезд». И был незабываемый спектакль «Горение» по Юлиану Семенову, который шел не в помещении театра, а в двух вагонах электрички с Курского вокза-

ла. Это была история о возвращении ссыльных из Сибири в Польшу. Зрители становились реальными свидетелями того, как поезд время от времени замедлял ход, звучали выстрелы и падали за окнами расстрелянные, а в вагоне появлялись лица погибших... Это становилось настоящим потрясением. Чтобы испытать его, народ записывался в очередь за месяц до спектакля, а зимой нередко жгли костры, ночуя у театра.

Это только сегодняшним режиссерам и зрителям кажется, что иммерсивный театр — явление, пришедшее в нашу культуру с Запада. Тогда определения не было — было захватывающее действие, и люди решались на многое, чтобы пережить это ощущение вместе с юными артистами!..

А в «Ромео и Джульетте» было четыре героя и четыре героини, потому что Спесивцев определил действие как четырехдневное, а персонажи «взросле-



ли» с каждым прожитым днем: «Они любили друг друга всего четыре дня. С субботы на воскресенье встретились, а с четверга на пятницу он пришел в склеп, принял яд, и она себя зарезала. Всего четыре дня: первый день — встреча, второй — венчание, третий — разлука и четвертый — смерть. Каждый день абсолютно разные, абсолютно новые Ромео и Джульетта».

Вспоминая сегодня те далекие годы, многие тогдашние зрители искренне считают, что в репертуаре «были поистине шедевры».

Нельзя не упомянуть еще одно событие, о котором много писали тогда и порой вспоминают сегодня. Вячеслав Спесивцев поставил спектакль «Сто лет одиночества» по роману **Габриэля Гарсиа Маркеса**, которым зачитывалась вся страна. Приехав в 1986 году в СССР, писатель был возмущен, узнав, что его роман инсценирован без разрешения. Главный редактор журнала «Латинская Америка», интеллигентнейший, блестяще образованный и воспитанный **Серго Анастасович Микоян** позвонил Спесивцеву, устроил встречу режиссера с классиком XX века, в результате которой Маркес решил посмотреть спектакль. А после спектакля он попросил Спесивцева дать ему русское издание романа и на форзаце книги написал: «Разрешаю ставить мои произведения, но только Спесивцеву и только в его театре».

Судьба подарила Вячеславу Семеновичу Спесивцеву много встреч с писателями, режиссерами, артистами, чьи имена известны едва ли не по всему миру. Но для него высшим подарком является то, что стал первым воспитателем и педагогом для целого ряда артистов, популярных и востребованных сегодня в столичных театрах. Достаточно назвать лишь несколько имен: **Оксана Мысина**, **Евгения Добровольская**, **Александр Феклистов**, **Евгения Крюкова**,

**Наталья Щукина**; режиссеры **Владимир Мирзоев**, **Андрей Любимов**, **Владимир Аршанский**... Он выращивал их, как опытный садовник любовно выращивает цветы, чувствуя, что именно нужно каждому из них, чтобы они раскрывались во всей красе и данными природой щедрости красок.

Свой 80-летний юбилей Вячеслав Спесивцев встречает в рабочей форме. И хочется вспомнить, как десятилетие назад начиналась статья о его предстоящей круглой дате: «Его судьба испещрена самыми невероятными взлетами и самыми жестокими падениями. Его смешивали с грязью и превозносили до небес. Его запрещали, разрешали и снова запрещали... В конце концов, смирились с ним, как с некой неизбежностью».

Режиссера Вячеслава Спесивцева мало кто знает в лицо. Зато вряд ли найдется человек, который ни разу не слышал его фамилию. Поколение 70-х наверняка вспомнит ночные костры у стен Молодежного театра на Красной Пресне. Поколение 80-х — километровые очереди у касс Театра киноактера (было время, когда Спесивцев возглавлял этот коллектив, состоящий из звезд советского экрана — К.А.). На его шокирующие, ни на что не похожие спектакли попасть было невозможно. А те счастливицы, которым все-таки удавалось раздобыть билетик, не променяли бы его и на дефицитную путевку в Болгарию».

Не знаю, насколько можно адресовать молодым поколениям эти слова. Но для старших они остаются навсегда благодарностью «неизбежности» по имени Вячеслав Спесивцев, который был неотъемлемым знаком эпохи, в которую «как малыды мы были, как верили в себя...»

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото с официального сайта театра  
и из открытых источников

## СВЕТЛОЕ ДЕЛО ЖИЗНИ

**А**ктер Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева, заслуженный артист России, заслуженный артист Чувашии, лауреат Тургеневской премии и премии семейных симпатий, учрежденной прямыми потомками основателя театра графа С.М. Каменского **Михаил Корнилов** не считает сыгранных ролей, но помнит каждую из прожитых на театральной сцене жизнью. За **полвека** служения театру он примерил на себя десятки образов, становился и принцем, и старым слугой, и удалым помещиком, и просто влюбленным мужчиной, в котором зритель с неподдельным удивлением узнает своего соседа, коллегу или себя.

В свои 73 года Михаил Максимович с искренней радостью отмечает, что не знал в своей жизни иной профессии и иной работы, кроме театра, но тут же оговаривается: «Театр нельзя назвать работой в привычном смысле этого слова».

### Первая любовь

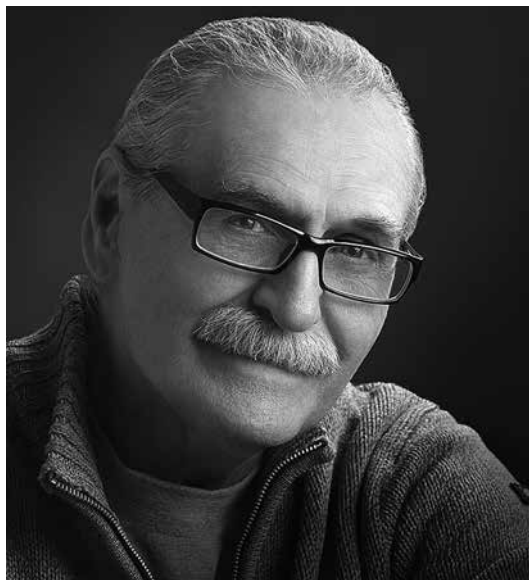
Пыльная и взаимная любовь с театром началась еще не для Михаила Максимовича, а для обычного советского мальчика Миши с драматического кружка во Дворце пионеров в **Хабаровске**. Помимо спорта, 12-летний подросток очень хотел заниматься творчеством, и отправился туда вслед за приятелями. Со временем работа на любительской сцене под руководством **Надежды Яковлевны Хаит**, не просто педагога, а человека глубоко и крепко связанного с театром и напитанного его атмосферой с детства, разожгла в нем страсть, приведшую в **Иркутское театральное училище**. Там Михаил Корнилов встретил девушку, ставшую любовью всей его жизни, там же впервые услышал о том, что профессиональный театр кардинально отличается от любительского.

Отучившись два года, он отправился в армию, за это время Татьяна — та самая девушка, которой суждено будет стать спут-

ницей жизни Михаила, успела окончить училище и переехать в **Чебоксары**, поступить на службу в **Чувашский русский драматический театр**. После прохождения службы Михаил присоединился к ней, и с того момента, и по сей день они не расставались. **Татьяна Евгеньевна Попова** сегодня — заслуженная артистка России и тоже актриса Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева. Он вспоминает те дни как «прекрасные и пролетавшие стремительно»: семья, рождение дочери, театр, множество ярких впечатлений и чувств.

В середине 80-х в Чувашский русский драматический театр на постановку приехал режиссер **Борис Голубицкий**, и эта встреча и совместная работа в спектакле «**Порог**» по пьесе белорусского писателя и драматурга **Алексея Дударева** для Михаила Корнилова судьбоносная. Борис Наумович Голубицкий в **1987** году стал главным режиссером и художественным

Михаил Корнилов





С женой Татьяной и дочерью. 1982

руководителем Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева. За четверть века под его руководством он получил звание академического, началось возрождение знаменитого теперь не только в России, но и за рубежом театра графа Каменского, выпускники трех театральных курсов, прошедших обучение в **Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства** (бывший ЛГИТМиК), составили костяк труппы.

В 1989 году Михаил Корнилов с супругой решились на переезд из Чебоксар в Орел, потому что перемены эти для них обоих были просто неизбежны. «В Чебоксарах у нас была интересная и налаженная жизнь, в рамках ежегодных летних обменных гастролей мы объездили весь Советский Союз. Однако развитие, как профессиональное, так и личностное, для любого человека неизбежно, это закон природы. Работа с Борисом Голу-

бицким стала для нас с Татьяной именно такой следующей необходимой, да пожалуй, и неотвратимой ступенью», — поясняет Михаил Максимович.

### Семья и театр

Михаил Корнилов и Татьяна Попова вместе уже 55 лет. Более полувека оставаться рядом не только в общем доме, но и на одной сцене — кому-то подобное может показаться сказкой, но Михаил Максимович полагает это самым естественным развитием сюжета в своей личной истории и объясняет так: «Я умею любить эту женщину, как никто иной, потому что помню ее 17-летней девочкой и молодой женщиной, видел, как она стала мамой, а потом — бабушкой. Для меня семейное счастье — это когда люди вместе проводят полную страсти и чувственности молодость, вместе преодолевают невзгоды и вместе входят в преклонный возраст. У нас с Татьяной все именно так, и здесь нет никакого секрета, кроме взаимности».

Десятки раз став партнерами не только в жизни, но и на сцене, Татьяна Попова и Михаил Корнилов сумели сделать столь трепетное и нежное отношение друг к другу и своим личным счастьем, и источником вдохновения. Сегодня спектакль «**Земля Эльзы**», поставленный в Орловском государственном академическом театре им. И.С. Тургенева по пьесе **Ярославы Пулинович** режиссером **Нелли Галченко**, производит на зрителей неизгладимое впечатление. Татьяна Евгеньевна играет Эльзу, Михаил Максимович — ее позднюю любовь, **Василия Игнатьевича**. По сюжету герои встречаются друг друга, когда им обоим уже за 70, и рождающаяся между ними взрослая, искренняя, светлая, исполненная уважения друг к другу любовь становится для обоих чудом столь восхитительным и желанным, что и мечтать о нем казалось немислимым.

Михаил Корнилов отмечает, что это чувство ему не пришлось играть, не потребовалось влюбляться в свою жену заново, как-то по-новому, потому что оно и без того живет в нем постоянно. Призна-



«Земля Эльзы». Эльза — Т. Попова, Василий Игнатьевич — М. Корнилов

вая, что с другой партнершей по сцене и спектакль был бы иным, он подчеркивает, что сыгранная именно в паре с Татьяной «Земля Эльзы» стала для него чем-то очень личным, возможностью искренне и с полной уверенностью в том, о чем повествует, рассказать зрителю, что подчас бывает в реальной жизни все именно так, как многим мечтается: двое людей встречаются и остаются вместе в богатстве и бедности, болезни и здравии, жизни и смерти.

Для четы Корниловых театр без преувеличения стал не просто работой или призванием, а членом семьи. Тем не менее, Михаил Максимович подчеркивает, что лично для него театр встраивается в жизнь и семью, но никак не наоборот.

### Множество жизней

За время своего служения театру Михаил Максимович сыграл около 100 ролей и прожил столько же жизней. Имея за плечами огромный актерский и человече-

ский опыт, он убежден в том, что невозможно не ассоциировать себя с каждым новым героем, не искать в нем нечто понятное и близкое самому актеру, но категорически не стоит нести черты того, кого воплощаешь на сцене, в свою жизнь.

Он отмечает, что пять десятилетий, проведенных на сцене, принесли ему не более пяти — семи особенных спектаклей. Помимо «Земли Эльзы», называет положивший начало большим переменам в его жизни «Порог» и роль оставшего чиновника **Павла Оброшова** в «Шутниках» по пьесе **А.Н. Островского** в постановке Бориса Голубицкого, с особым теплом относится к образу **Георгия Левицкого** в буинских «Темных аллеях» в постановке **Игоря Черкашина**, идущих и сегодня.

Впрочем, неинтересных ролей для верно и преданно любящего свое дело актера не бывает. В частности, в орловском театре можно увидеть спектакль «Семейное счастье», поставленный народным арти-



«Укрощение строптивой». Баптиста — М. Корнилов

стом России **Петром Воробьевым** по пьесам **А.П. Чехова** «Медведь» и «Предложение». В нем Михаил Корнилов исполняет две роли: **Луки**, лакея Поповой, и помещика **Степана Степановича Чубукова**, и находит возможность стремительного и радикального перевоплощения увлекательной.

Некогда сыгравший в **шекспировском «Сне в летнюю ночь»** в постановке Бориса Голубицкого, сегодня Михаил Корнилов — **Баптиста** в «Укрощении строптивой», поставленном на орловской сцене приглашенным режиссером **Сергеем Дьячковским**. Привычный и знакомый Шекспир сквозь призму нового режиссерского видения — это тоже любопытный для актера опыт. Вместе с тем, Михаил Максимович признается: рад тому, что эксперименты с классикой в орловском театре ставятся разумные и умеренные, комфортные как для актеров, так и для зрителей.

Зная себя, сцену, и конечно же, в какой-то мере сидящих в зале людей, он пояс-

няет, что зритель сегодня приходит в театр отдыхать. Кто-то идет за тем, чтобы посмеяться, кто-то в поисках ответов на свои внутренние вопросы и противоречия, иные отправляются в театр, отдавая дань моде или ради соответствия своему социальному статусу, и сами не замечают, как увлекаются, погружаются в разворачивающуюся перед ними историю глубоко и неподдельно искренне. Михаил Корнилов рассказывает, что зрителей в зале ему доводилось видеть разных: скучающих и вдохновленных, веселых и задумчивых, погруженных в себя. Он полагает, что слезы на глазах посмотревших тот или иной спектакль людей служат лучшим доказательством тому, что постановка нужна, что она затронула в человеческих душах что-то подлинное и ценное, нечто такое, о чем зритель, возможно, сам не знал или хорошо забыл. Таким образом, визит в орловский театр в XXI веке становится и отдыхом, и катарсисом, и, вполне вероятно, отпра-





«Темные аллеи». В. Иванова и М. Корнилов

ной точкой для большого и важного духовного пути.

### Этот восхитительный мир

Театр как явление и Орловский государственный академический, в частности, Михаил Корнилов называет особенным, почти магическим пространством, подобных которому не существует. Это мир со своими законами и своей динамикой развития, своими горестями и радостями. Мир, в котором множеством людей создается неповторимая атмосфера — уютная, безопасная, исцеляющая и вдохновляющая. Конечно же, в этом мире есть и глубокая осмысленность, очень важная цель, ради достижения которой актер и выходит на сцену. О своей задаче в этом мире Михаил Максимович говорит: «Я на сцене проживаю, а вы в зале опереживаете».

Сегодня репертуар Орловского государственного академического театра имени И.С. Тургенева впечатляюще широк,

и перед зрителем открывается большой выбор. Любой спектакль, любая роль неизменно требуют от исполнителя больших духовных и физических вложений, остроты взгляда, тонкости восприятия и чуткости, однако все это не просто оправдано, а однозначно необходимо для того, чтобы подарить зрителю надежду. Это и есть суть явления, многими определяемого как «магия театра».

Михаил Корнилов полагает, что показывать людям нужно, разумеется, не только хорошее и веселое, но и трагичное. Важно стать для зрителя своего рода проводником по самым неприглядным и темным сторонам человеческой природы, но делать это допустимо при соблюдении одного обязательного условия: происходящее на сцене должно иметь смысл. Развивая эту мысль, он поясняет: «На мой взгляд, определение «плохой хороший человек», данное Чеховым, гениально! Человек по определению изменчив и многогранен, в каждом есть хорошее и

плохое, нечто отталкивающее соседствует с качествами, заслуживающими самого искреннего восхищения. Это данная свыше гармония, и когда мы учимся ее видеть и понимать, когда к нам приходит умение видеть разные стороны одной медали, понимать нюансы собственной и чужой натуры, многое встает на свои места. Жизнь сложна и многообразна, в ней сложно разобраться сходу, подчас даже умудренный опытом человек не может сразу отличить добро от зла. Я думаю, что театр должен не только развлекать, но и учить людей этому, расширять их кругозор и взгляд на себя и окружающих, и как следствие, помогать им обретать верный лично для каждого путь. Иначе говоря, тот путь, на котором человек будет счастлив. Это хорошее, светлое дело».

### Познавая себя

Актерство Михаил Корнилов считает единственно возможной для себя профессией, а самого себя — прежде всего человеком, и только потом актером. Отмечая, что ему не свойственна некая артистическая жертвенность, предполагающая отказ от многих радостей жизни во имя служения театру, себя он считает безоговорочно счастливым человеком.

Безусловно, и в личной, и в профессиональной его жизни случалось разное. Были кризисы, которые приходилось преодолевать. Была и усталость, и спровоцированное ею желание оставить сцену раз и навсегда. Оно знакомо, вероятно, каждому безгранично преданному своему делу человеку, а актеру — тем более, но Михаил Максимович нашел свой рецепт переживания подобных состояний: «Я просто продолжал. Дело в том, что театральные мир очень богат и разнообразен. Случается, что людям приходится идти на компромисс и договариваться друг с другом. Бывает материал, который не приходится по сердцу. Всякий раз подобная ситуация требует особого осмысления и поиска способов ее преодолеть. Приходится искать для себя некий повод и смысл со-

прикоснуться с ней, понять, и через это отыскать оптимальное решение».

Михаил Корнилов настаивает на том, что театр всех этих усилий, несомненно, стоит. Он не может стать «неправильным» или рутинным, не может быть бесполезным, ведь даже в самые тяжелые времена зрители шли на спектакли, а актеры выходили на сцену, и таким образом все вместе переживали казавшиеся неразрешимыми трудности, для многих разделившие жизнь на «до» и «после».

Он признается, что не мечтает сегодня о каких-то конкретных ролях, не гонится за известностью и не пытается переделать себя. Его надежды и чаяния сегодня простые, понятные, в первую очередь, человеческие: чтобы были здоровы близкие, чтобы была счастлива и реализовалась в полной мере внучка.

В человеке и в актере Михаиле Корнилове нет наигранности и не чувствуется той «театральности», которая подразумевает ощутимую фальшь, но есть галантность, легкость, естественность и некая целостность, присущие лишь тому, кто во всех смыслах ощущает себя на своем месте.

На вопрос о том, что он, во всех смыслах состоявшийся мужчина, мог бы, выпади ему такая возможность, сказать 12-летнему мальчику Мише, стоящему на пороге хабаровского Дворца пионеров, Михаил Корнилов отвечает после глубоких раздумий: «Я сказал бы ему: «Ты поступаешь правильно!». Профессиональная сцена — это не то, о чем ты гредишь, и не то, что представляешь себе. Во многом тебе придется очень непросто. Невизбежно наступит момент, в который ты задумаешься о том, не были ли правы все те, кто тебя от этого отговаривал, но это пройдет. Если эта потребность, это стремление в театр стало настолько всеобъемлющим, значит, ты поступаешь правильно и делаешь именно то, что должен делать».

Анастасия ИЗВЕКОВА  
Фото Петра МУСАТОВА

## МАЯКИ СУДЕБ

Наталья Зозулина. «Джон Ноймайер. Рождение хореографа».  
 Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2021.

«Я убежден, что хореограф — не простой аранжировщик танца. Профессия хореографа шире и мистичнее. Дело хореографа — творить новый мир, никогда и нигде не существовавший прежде... Хореография для меня начинается тогда, когда душа словно высвобождается из тела, когда не разум и знания, а мой инстинкт подсказывает, как связывать движения», — этим авторским кредо **Джона Ноймайера** открывается книга **Натальи Зозулиной** о начальном, американском периоде жизни балетмейстера. Более 30 лет занимается Зозулина исследованием творчества знаменитого немецкого хореографа (он и сам считает ее своим лучшим биографом): откликается на каждый новый спектакль Мастера, регулярно посещает знаменитые ноймайеровские **Ballett Tage** — ежегодные Дни танца в **Гамбурге**. В 1990–2000-е годы Наталья Зозулина записала целый цикл бесед с хореографом о его жизни и творчестве. На основе этого богатейшего материала были выпущены два фундаментальных исследования: «**Джон Ноймайер в Петербурге**» (2012) и «**Вечное движение. Джон Ноймайер и его балеты**» (2019). Теперь в свет вышла третья книга цикла — «Джон Ноймайер. Рождение хореографа». Это рассказ о мальчике из провинциального американского города Милуоки, в чьем сердце всегда жила любовь к прекрасному. Он увлекался живописью, жадно читал книги, обожал киномузыку с Фредом Астером и Джином Келли. Но однажды в возрасте 12-ти лет Джон попал на балет «**Коппелия**» труппы «**Русский балет Монте-Карло**» и буквально потерял голову. Отныне главное место в его жизни занял танец. Юноша поступил в балетную студию,



стал собирать книги по балету (сегодня в библиотеке Ноймайера 14 тысяч экземпляров!), активно занялся музыкальным самообразованием, слушал записи и радиотрансляции, открывая для себя Генделя и Баха, Моцарта и Бетховена, Чайковского и Глазунова. В шестнадцать лет увидел советский фильм — спектакль «**Ромео и Джульетта**»: гениальная музыка **Прокофьева** настолько потрясла его, что карьеру хореографа он начал с постановки этого балета. Позднее, в 1971 году в Гамбурге им же дебютировал в жанре многоактного спектакля.

Поступив в Университет Маркетт в родном Милуоки, Ноймайер увлекся драмой, участвовал в постановках местного студенческого театра «**Мария**». Тогда, в 1950-е американский театр свято верил в систему Станиславского — основу основ для режиссера и актера. Студентом Ноймайер занимался в знаменитой школе

**Ли Страсберга в Нью-Йорке**, штудировал переведенные в Америке книги Станиславского, размышляя, как можно использовать опыт великого режиссера применительно к балету. И вот пробил час первой пробы сил: «Символическим днем рождения Ноймайера-хореографа можно считать 13 мая 1959 года — день премьеры его балета **«Небесный гончий»** и игрового спектакля с его хореографией **«Обыватель»** в театре «Мария». Зажегшийся в тот день маяк судьбы разгорится не сразу, он будет гаснуть и снова включаться, таким мигающим светом показывая путь к скрытому еще в будущем призванию», — пишет Наталия Зозулина.

Живя в Америке, Джон Ноймайер не мог пройти мимо танца модерн, имевшего здесь столь много адептов. Какое-то время, еще учась в Университете, он изучал иную систему хореографических ценностей в труппе **Сибил Ширер** — одного из лидеров танца модерн, ученицы и последовательницы знаменитой **Марты Грехэм**. Их взгляды на танец не сошлись, но искусство Ширер повлияло на творчество Ноймайера. Позднее, уже в Германии он вспоминал: «Казалось, я забыл о Ширер на несколько лет. Но когда я начал заниматься хореографией, дух Сибил внезапно ожил во мне. В тот первый день, когда я увидел ее танец, образ ее движения как семя вселился в меня. Я не пытался копировать то, что я помнил, и мои собственные движения определенно не принадлежали ей, но в моей хореографии установилась с ней тайная связь.

Во время импровизации я чувствовал себя одержимым Сибил!»

Время шло, и Джон все отчетливее понимал, что его судьба — классический танец и что досконально изучить его можно только в Европе. Окончив в 1962 году Университет Маркетт, молодой танцовщик всерьез задумался о переезде в Старый Свет. «Его не привлекала, прежде всего, «бессюжетная» танцевальная Америка, увлекавшаяся, как он полагал, формотворчеством и разработкой движений», — читаем в книге. Его вкусы и чаянья, может быть, еще не отчетливо сформулированные, были совсем иными. Он тяготел к серьезной драме и литературе и хотел, чтобы танец разбирался в хитросплетениях человеческой души. Запроса на такой танец он в Америке не чувствовал. Неудивительно, что в нем зародилось «огромное желание завершить свое танцевальное образование в Европе». Джон мечтал заниматься в Копенгагене у известного русского педагога **Веры Волковой**. Но по ряду причин эту мечту пришлось пока что отложить. В результате, его выбор пал на Англию, и осенью 1962 года молодой американец приехал в Лондон. «Знаменитые часы Биг-Бена начали отсчет его новой европейской жизни», — завершает свое повествование Наталия Зозулина.

Всемирная слава, звание одного из классиков хореографии XX века, более полутора сотен постановок в театрах всего мира — все это будет позже. Но американская юность, несомненно, важна для становления личности Джона Ноймайера. Ведь все мы родом из детства...

*«Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского*

*Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А.А. Вагановой, 2020–2021.*

*Научный редактор Наталия Зозулина.*

**С** 2020 года Академия реализует уникальный проект полного издания сочинений самых известных критиков — «властителей балетных дум» XIX — начала XX вв. Санкт-Петербург всегда слыл

одним из центров российского балетоведения. Критическая мысль развивалась здесь параллельно с балетным театром. За два столетия история театральной критики Северной столицы обогати-

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА  
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

## «ВИТИЙСТВЕННЫЙ АКИМ»

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА  
АКИМА ВОЛЫНСКОГО

1911–1912



*Учебное пособие  
по балетной  
критике*

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА  
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

## «ВИТИЙСТВЕННЫЙ АКИМ»

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА  
АКИМА ВОЛЫНСКОГО

1918–1922



*Учебное пособие  
по балетной  
критике*

лась многими блистательными именами. Среди них значимое место занимает **Аким Волынский** — тонкий эстет и философ танца, беззаветно влюбленный в балет как воплощение идеала красоты. Глубина проникновения в тему, широкий интеллект и точность формулировок Волынского вывели русскую балетную критику на новый уровень. Как пишет в предисловии автор-составитель сборника статей за 1918–1922 годы **Анна Мандрыкина**, «Волынский не просто считал балет равным другим видам искусства, способным отвечать на самые сокровенные духовные запросы человека, он считал балет воплощением идеала. И искренне верил, что соприкосновение с этим видом искусства может изменить человека изнутри, одухотворить его, вдохновить на героические действия».

«Балетных па ревнитель, витийственный Аким...» — обращался к нему известный поэт Серебряного века **Михаил Кузмин**. «Витийственный Аким» —

так и называется «волынская» серия, издаваемая Академией. Несмотря на то, что Волынский обратился к балетной критике довольно поздно (его первая статья «**Священнодействие танца**» вышла в свет, когда автору было около пятидесяти лет), за пятнадцать лет он написал более трехсот пятидесяти статей и создал полноценную летопись русского балетного театра своей эпохи. Это рецензии на спектакли, портреты балерин, полемика с **Михаилом Фокиным** и **Айседорой Дункан**, философско-теоретические размышления об искусстве хореографии.

Все это собрано, отредактировано и снабжено комментариями. Уже вышло в свет **три** тома, всего же кафедра балетоведения Академии планирует выпустить **семь**. Вся серия богато иллюстрирована редкими фотографиями из музея издателя.

Анна ЕЛЬЦОВА



## ТАМБОВ НА КАРТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ...

**В** Центральном Доме актера имени А.А. Яблочкиной с 30 января по 1 февраля проходил Фестиваль театров Тамбовщины, посвященный 110-летию открытия в Тамбове Отделения Всероссийского театрального общества (ВТО — СТД РФ) в рамках программы «Театральная провинция», руководитель проекта Ирина Москаленко.

Открывал фестиваль Тамбовский государственный академический драматический театр спектаклем по пьесе И. Германа «Прости меня», камерным произведением для трех действующих лиц: Татьяна (Наталья Ковылина-Антипова), ее взрослая дочь Аня (Ольга Сирота) и Алексей (Сергей Левандовский) в постановке Михаила Мамедова. История банальнейшая — много лет назад Сергей бросил Татьяну с маленькой дочкой, влюбившись в ее подругу Жанну, уехал в другой город, ни разу не появился, от него не было никаких вестей. Татьяна — актриса, изо всех сил старается сохранить форму, до изнеможения ходит с палками, но результат небольшой. Видимо, и в театре дела идут не лучшим образом. Две женщины живут тоскливо. О театре вообще не говорят. Дочь привычно разгадывает кроссворды. Кажется, ничего никогда с ними не случится. Так начинается спектакль. Но перед началом действия по авансцене бодрым шагом проходит красавица-певица в роскошном сверкающем концертном платье со сломанной пластинкой в руках и поет без аккомпанемента популярную песню о любви. Эти проходы возникают несколько раз, а артисты на сцене замирают. Вероятно, эта разбитая пластинка — символ их разбитой жизни, а песни должны определить время, эпоху и поддерживать актеров эмоционально. Но актеры на сцене — настоящие мастера, им эта режис-

серская поддержка не нужна, она только останавливает действие.

Итак, мать отдыхает после прогулки, дочь разгадывает кроссворд. Вдруг раздается звонок, и на пороге появляется седой мужчина с дорожной сумкой в руке. Татьяна не сразу узнала своего бывшего возлюбленного. Они стоят друг против друга. Долгая пауза. Он, не снимая плаща, просит у нее прощения. Наталья Ковылина-Антипова и Сергей Левандовский ведут диалог, где пауз больше, чем слов, заставляя зрителей следить за ними с замиранием сердца.

Оказалось, что в душе Татьяны, несмотря на все обиды, сохранилась любовь к этому человеку, она готова его простить и принять. И для Сергея Татьяна осталась единственной любимой женщиной. Они оба помолодели на глазах. И Аня, впервые увидев отца, тоже будто проснулась от спячки. У нее изменилась походка, она стала энергичной, нарядной, похорошевшей. Но опытный зритель не мог не догадаться: что-то тут не так...

Автор пьесы «Прости меня» Игорь Герман определил жанр — мелодрама, мелодраму и сыграли. Оказалось, что Сергей смертельно болен и просил прощения, замалчивать свои грехи. Он должен уехать. Но перед отъездом наши герои вспомнили свою театральную молодость, когда играли Ирину и Тузенбаха. И этот прощальный чеховский текст прозвучал у актеров так просто и так искренне, что многие зрители не смогли сдержать слезы.

Актеры Тамбовского академического драматического театра своим мастерством и талантом сумели победить весьма примитивную пьесу, вдохнули в нее жизнь, имели большой успех у публики. Они доказали, что актерские традиции одного из старейших театров России, чья история начиналась с любительских спектаклей в доме Г.Р. Державина



«Прости меня». Аня — О. Сирото, Алексей — С. Левандовский.  
Тамбовский государственный академический драматический театр

в 1786 году, когда он был губернатором Тамбовской губернии, живы.

Вторым участником Фестиваля Тамбовских театров в Центральном Доме актера им. А.А. Яблочкиной был Мичуринский драматический театр Тамбовской области. У него тоже славная история. В городе **Козлове**, как назывался нынешний **Мичуринск**, в 1897 году на средства местных купцов возвели здание зимнего театра. Оно сгорело, новое было построено в 1912 году. В нем театр работает по сей день. Именно в Козлове появилось первое отделение ВТО в 1914 году, одно из первых в провинции. У Мичуринского театра тоже прекрасные актерские традиции. С труппой театра выступали приглашенные **Юрий Яковлев**, **Анатолий Папанов**, **Алиса Фрейндлих**, **Евгений Леонов** и другие выдающиеся артисты.

В Москву Мичуринский театр привез спектакль по пьесе **Михаила Хейфеца** «Спаси камер-юнкера Пушкина». Режиссер-постановщик, художник-постановщик, автор музыкального оформления — **Татьяна Воронина**.

Лет десять назад эта пьеса шла в добром десятке театров по всей России, и везде были удачные спектакли; они были разные — многонаселенные, игровые, озорные, смешные, с неожиданным трагическим финалом. Автор удивлялся фантазии режиссеров, о чем говорил во многих интервью. Он был уверен, что написал монопьесу, пьесу-монолог. И вот в Мичуринском театре получился моноспектакль, хотя там два актера: в роли Михаила Питунина, который рассказывает о своей жизни и отношениях с Пушкиным, **Сергей Холкин**, всех остальных персонажей, о ко-



«Прости меня». Татьяна — Н. Ковылина-Антипова, Аня — О. Сирото, Алексей — С. Левандовский.  
Тамбовский государственный академический драматический театр

торых упоминает Михаил Питунин, играет **Ксения Морозова**. Спектакль шел в большой гостиной, которая выполняется в Доме актера роль малого зала. На сцене сбоку четыре огромных манекена, на одном надета красная пилотка и красный галстук, стоит старая швейная машинка «Зингер», связки книг на полу, кукла-неваляшка, на столе будильник и красное знамя, подвыгоревшее, с кистями. Набор атрибутов советской эпохи. На экране надпись: М. Хейфец. «Спасти камер-юнкера Пушкина».

На секунды гаснет свет, начинается спектакль. В луче прожектора на венском стуле сидит мужчина в рубашке, с модной небритостью. У него на коленях длинное черное пальто, он неумело пытается пришить верхнюю пуговицу. Каким-то тихим, будничным голосом он произносит первую фразу: «Пушки-

на я возненавидел с детства». Невольно улыбаешься и уже не можешь оторваться от этого человека — Миши Питунина, от его рассказа про все перипетии, связанные с Пушкиным, начиная с детского сада, 69-й школы им. А.С. Пушкина. И кажется, что этот чудесный остроумный текст написал не Михаил Хейфец, а он рождается сейчас. Михаил Питунин просто рассказывает разные забавные истории о том, как он натерпелся из-за Пушкина, как его всю жизнь мучили вопросами: «Ты любишь Пушкина?», «Ты не любишь Пушкина!», и как он на всю жизнь должен был усвоить, что для всех советских людей любимый поэт — Пушкин, любимый композитор — Чайковский, любимый художник — Репин.

Сергей Холкин не изображает мальчика, юношу или взрослого мужчину, которому жизнь не удалась, он ничего,



*«Спасти камер-юнкера Пушкина». Воспитательница детского сада, Мама, Учительница, Сека, Девушка, Лера, Замполит — К. Морозова, Михаил Питунин — С. Холкин. Мичуринский драматический театр*

вроде, не играет даже в сценах со своей партнершей Ксенией Морозовой, оставаясь самим собой. Она же играет всех тех людей, которые «доставали его с Пушкиным»: Воспитательницу детского сада, Маму, Училку, Замполита, хулигана-одноклассника Секу, Девушку Леру. Видимо, режиссер предложил ей играть в жанре клоунады. Морозова — прекрасная характерная актриса, и все персонажи получились шумными, броскими, яркими, словно эстрадные карикатуры. Отношение к этим персонажам в тексте пьесы достаточно ироничное, насмешливое, даже сатирическое. Но у меня возникло ощущение, что два актера играют разные спектакли.

Сергей Холкин, при том, что там много смешного, вел очень серьезный разговор о жизни вообще с нами, сидящими в зрительном зале. Очень интерес-

но было следить, как Пушкин занимает и в жизни, и в душе героя всё большее место, как возникла и как развивалась мысль о том, почему никто не спас Пушкина и как можно было его спасти. Как вместе с девушкой Лерой, ради которой он даже выучил два стихотворения из любовной лирики Пушкина, они придумали массу способов спасения Пушкина. Тема всё разрасталась. Сергею Холкину удалось вовлечь зрителя в эту историю, дать почувствовать свою сопричастность. Пушкин стал конкретным живым человеком, которого надо спасти, не только для Миши Питунина, но и для нас, сидящих в зале. В спектакле есть момент очень важный, когда герой делает страшный вывод: «Чем больше читаю, тем больше понимаю, спасти-то можно, только непонятно, от кого. От Дантеса — это проще простого.



«Вас вызывает Таймыр». Сцена из спектакля. Тамбовский молодежный театр. Фото В. Панова

Не встретились с Геккереном. Но если дело не в Дантесе? А если нет? Кто же еще? А оказывается, до фиги кому Пушкин не нравился, оказывается, не одни мы такие с Дубасовым». Актер так произносил эти слова, что возникала масса ассоциаций, связанных не только с Пушкиным.

Михаил Хейфец говорил в одном из интервью: «Все прошли через этот культурный разлом, когда всё, чему нас учили, оказалось ненужным, неважным, невостребованным. Когда человек остался один на один на обломках, на разрушенных культурных корнях. Пьеса очень смешной получилась. Такой язык бытовой, узнаваемый, череда анекдотических случаев, доведенных до гротеска. Хотелось, чтобы становилось комком в горле». В спектакле Мичуринского театра это получилось.

90-е годы. Михаил Питунин остался один, без работы, мама умерла, он вернулся в свою квартиру на улице Рентгена на Петроградской стороне, пошел пройтись. 69-й школы им. А.С. Пушкина нет — там ПТУ. Стало обидно за Пушкина. Всюду киоски печати, там журналы с какими-то голыми девками. И брякнул: «А у вас Пушкина нет?» И услышал: «Нет спроса». И Питунин купил настоящий дуэльный пистолет, Пушкин уже не отпускал. Нашел дома рисунок Леры: Михаил спасает камер-юнкера Пушкина. Дантес наставил пистолет, а он загордил Пушкина собой. Питунин надел длинное черное пальто, поехал на Черную речку, на место дуэли. Представил себе, как проходил весь тот зимний морозный день. Что он делал, кого встречал по пути, почему никто не остановил... Это был не тихий рассказ, в душе





«Вас вызывает Таймыр». Дожиков — Ю. Фетисов, Кирпичников — С. Демидов.  
Тамбовский молодежный театр. Фото В. Панова

всё кипело. Было уже непонятно: Михаил Питунин или артист Сергей Холкин как будто был там, на дуэли, видел все своими глазами. «И никто его не спас, окажись я там...»

Этот человек в длинном черном пальто был совсем не тот, который с юмором рассказывал, как в детстве он не любил Пушкина. Они с Пушкиным сроднились. Питунин думал: «Как хорошо было во времена Пушкина. Как это здорово, что можно было вызвать любого гада. Поставить на расстояние десяти шагов и вкатить пулю диаметром двенадцать мм». Потом поднялся по лестнице, поднял руку с пистолетом, имитируя выстрелы. Он кричал, в гневе называя имена всех, кто портил ему жизнь, и всех расстреливал. Но вдруг раздался

настоящий выстрел. Питунин схватился за живот, его ранили как Пушкина? «Я, действительно, спас Пушкина?..» А убил Михаила Питунина бывший одноклассник, бандит Сека, позарившись на его квартиру. Это было так неожиданно, но в то же время обыденно и страшно... Когда закончился спектакль, наступила пауза, тишина. И только потом раздался аплодисменты.

Завершал фестиваль театров **Тамбовский молодежный театр** спектаклем по комедии **А. Галича** и **К. Исаева** «**Вас вызывает Таймыр**» (режиссер, музыкальное оформление, инсценировка **Любови Баголей**). Она сделала ретроспектактль, стараясь с легкой иронией сохранить особую атмосферу пьесы, где торжествуют дружба и взаимовыручка,

а все герои — настоящие советские люди. Может быть, у них и есть небольшие слабости, но это не в счет. Сейчас трудно поверить, что дозвониться до Таймыра было чрезвычайно сложно, как и с Таймыра в Москву, куда приехал добывать для стройки на Севере всякую необходимую продукцию от подшипников до краски, молодой инженер Дюжиков (**Юрий Фетисов**). Он поселился в общем номере на четверых гостиницы «Москва» на тринадцатом этаже. Четверка получилась прекрасная, каждый по-своему неповторим: директор филармонии Иван Иванович Кирпичников (**Сергей Демидов**), обаятельный хитрован, которому осточертели все артисты, стремящиеся попасть в филармонию. Он ходок и подкаблучник, что стало ясно, когда появилась его строгая жена (**Валентина Демидова**). Дедушка Бабурин, известный профессор (**Станислав Завьялов**), получился молодым, без бороды. Он приехал на научную конференцию, но все его мысли только о внучке Дуне, которая рвется в певицы (**Татьяна Хвостова**), девушка очень своенравная и решительная. Есть еще Андрей Николаевич Гришко (**Сергей Малухов**), жуткий недотепа, влюбленный в Любу (**Дарья Томилина**), девушку серьезную, знающую себе цену, но влюбившуюся в этого недотепа, который никак не может решиться признаться в любви. И все трое командировочных, бросив свои дела, занимаются делами Дюжикова, испытывая душевный трепет и чувство долга перед северной стройкой, а он не может отойти от телефона, потому что телефонистка его предупреждает: его вызывает Таймыр. Он сидит в номере, где разыгрываются очень смешные сценки, настоящие эстрадные номера. Вместо Кирпичникова он должен слушать безумную певицу, выдерживать натиск ансамбля, участники которого готовы на всё: и на акробатические пирамиды, и на цыганские песни и пляски, и на исполнение хором

«Солнце красит нежным светом стены древнего Кремля...», напоминая время действия, буквально всё сметая на своем пути. В результате, Дюжикову, такому симпатичному молодому человеку, удается перепутать всех невест, но всех убедить ехать работать на Таймыр. Причем, все эти сменяющие друг друга сценки идут в бешеном ритме, кого там только нет: и милиционер, и узбек, и человек в клетчатом пальто, и моряк... Все роли, большие и маленькие артисты играют, с истинным увлечением импровизируя. В спектакле занята практически вся труппа. К гастролем отнеслись очень серьезно — привезли полное оформление.

Молодежный театр — самый молодой в Тамбове. Его создатель и бессменный руководитель **Виктор Владимирович Федоров**. В 2009 году он выпускал курс **театрального факультета Тамбовского университета им. Г.Р. Державина**. Этот курс и стал первой труппой Молодежного театра. А свое помещение они получили только в 2014 году. Отремонтировали бывший кинотеатр и сделали очень уютный театр, который сразу полюбила тамбовская молодежь — аншлаги на всех спектаклях. Каждый год в театре проходит фестиваль «**Виват, театр!**», в котором участвуют и профессиональные театры из разных городов, и любительские, и школьные, и учебные театры Тамбова. И их спектакли порой оказываются интереснее профессионалов. Этой осенью на фестивале среди членов жюри была Ирина Москаленко. Она вручила сертификат-приглашение на показ спектаклей в Москве в рамках ее творческого проекта театров РФ «Театральная провинция». Молодежный театр стал **74-м** участником этого проекта. Ирина Москаленко была гостеприимной хозяйкой. Залы были полны. Счастливы были и артисты, и зрители.

*Мая РОМАНОВА*

## ПО ИМЕНИ «ДИЛИЖАНС»

**Т**ольяттинский ТЮЗ «Дилижанс» отметил 30-летие. На торжественном вечере о творческом пути театра с восторгом говорили и те, кто стоял у его истоков, и члены Наблюдательного совета, и коллеги из других тольяттинских театров, и, конечно, зрители — и юные, и не очень. Ориентация на многочисленную публику самого разного возраста, а не на узкий круг посвященных и просвещенных, жанрово разнообразный репертуар, развитие совместно со зрителями фестивальной деятельности всегда отличали «Дилижанс».

Говоря о создании театра, нельзя не вспомнить **Юрия Тя-Сена** и его легендарный любительский театральный коллектив, из которого и вышли в 1992 году в самостоятельную творче-

скую жизнь с группой единомышленников театральный педагог **Ирина Мирнова** и режиссер **Татьяна Вдовиченко**. Первое время «Дилижанс» играл спектакли в Театральном центре на улице Голосова, 20. На сценическую площадку в те годы выходили студенты и старшеклассники. Определяющим моментом в жизни коллектива стало знакомство с выдающимся театральный педагогом и режиссером, народным артистом СССР **Зиновием Яковлевичем Коргодским**, под руководством которого с 1994 года первый актерский состав «Дилижанса» проходил семилетнее заочное обучение в **Санкт-Петербургском университете профсоюзов**. И не случайно один из лучших выпускников того курса, актер и режиссер **Виктор Марты-**

Труппа ТЮЗа «Дилижанс». 2022





«Плаха». Сцена из спектакля

нов стал в **2008** году художественным руководителем театра.

Залог многолетнего успеха «Дилижанса» в творческом союзе директора и художественного руководителя. Ирина Миронова и Виктор Мартынов год за годом занимаются тем, что в официальной документации называется инновационной проектной деятельностью. Любящие свой театр, преданные ему, они сплотили вокруг себя столь же влюбленных в «Дилижанс» людей самых разных профессий — актеров, гримеров, костюмеров, бутафоров, сотрудников административных служб. Каждый из них вносит свой вклад в развитие театра-дома, театра-семьи, где все понимают и любят друг друга.

Сменив несколько площадок, набрав и выпустив актерский курс в **Волжском**

**университете имени Татищева**, «Дилижанс» через 20 лет получил статус профессионального театра — муниципального автономного учреждения искусства. В том же **2012** году ТЮЗу «Дилижанс» передали расположенное в Автозаводском районе здание филиала Тольяттинского драматического театра «Колесо». Все эти годы большую поддержку творческому коллективу оказывает Попечительский, а сегодня — Наблюдательный совет театра, а также партнеры, спонсоры, меценаты, благотворители.

Для многотысячного населения Тольятти «Дилижанс» — это в первую очередь спектакли для детей и подростков, среди которых «Полианна» Э. Поргер, «Мэри Поппинс» П. Трэверс, «Золотой цыпленок» В. Орлова, «Вверх кармашками»



«Король забавляется». Сцена из спектакля

Е. Зубаревой, «Дядя Федор, пес и кот» Э. Успенского, «Алые паруса» А. Грина, «За тридевять земель» и «Возвращение Питера Пэна» В. Мартынова. Сегодня в репертуаре театра 27 спектаклей для детей и 22 — для взрослых зрителей. На афише — «Первая любовь» И.С. Тургенева и «Король забавляется» В. Гюго, «Мой бедный Марат» А. Арбузова и «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, «Три сестры» А.П. Чехова и «Зима» Е. Гришковца...

Спектакли «Дилюжанса» не раз были отмечены призами Межрегионального фестиваля «Волга театральная», фестиваля спектаклей малых форм «Театромагия», премиями проводимого Самарским региональным отделением Союза театральных

деятелей России ежегодного профессионального конкурса «Самарская театральная муза». В 2013 году театр установил официально зарегистрированный рекорд, проведя марафон с непрерывным показом 16 спектаклей на протяжении почти 37 часов.

Особое влияние на творческое развитие театра оказывает проводимый с 2010 года фестиваль «Премьера одной репетиции». В фестивальной лаборатории участвуют молодые режиссеры из самых разных городов страны. Подготовленные ими эскизные показы обсуждают и приглашенные на фестиваль критики, а также артисты, и зрители. Эскиз, признанный по итогам зрительского голосования лучшим, дорабатывается до входящего в репертуар спектакля. Так в разные годы на афише театра появились «Венский стул» Н. Коляды, «Пре-





«Спасти камер-юнкера Пушкина». Сцена из спектакля

вращение» **Ф. Кафки**, «Плаха» **Ч. Айтматова**, «Ночь после выпуска» **В. Тендрякова**, «Долорес Клейборн» **С. Кинга**, «Спасти камер-юнкера Пушкина» **М. Хейфеца**. В гостевой программе фестиваля участвуют наиболее яркие сценические работы ведущих театральных коллективов страны, благодаря чему тольяттинская публика знакомится с неординарными явлениями современного театрального искусства.

30-летие театра коллектив отметил творческим вечером, на котором в сопровождении музыкальной группы «**Дилижанс Band**» были исполнены оригинальные театральные миниатюры, концертные и даже цирковые номера. Обращаясь к публике, Глава города Тольятти **Николай Ренц**, отметил, что история «Дилижанса» — это не количество сыгранных спектаклей и проведенных мероприятий, а впечатления и чув-

ства, оставшиеся в сердцах зрителей. Упомянув о том, что первый мэр Тольятти **Сергей Жилкин** и все последующие руководители города многое сделали для ТЮЗа, он объявил о решении начать строительство пристроя к зданию театра, в котором разместятся и малый зал, и театральные службы.

От имени профессионального сообщества с юбилеем театр поздравил председатель Самарского регионального отделения Союза театральных деятелей России, заслуженный артист России, народный артист Самарской области, лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска» **Владимир Гальченко**, пожелавший «Дилижансу» удачи в реализации неординарных творческих планов.

*Александр ИГНАШОВ  
Фото предоставлены театром*

## ВАШ НОМЕРОК

О том, что театр начинается с вешалки, слышал, наверное, даже тот, кто ни разу не переступал его порога. Фразу эту привычно приписывают **Константину Сергеевичу Станиславскому**. «Авторство» не оспаривалось не только в зрительской, но и профессиональной среде. **Юрий Завадский** в статье «Живой театр» («Известия» от 28 июля 1963 г.) писал: «Я очень радуюсь, что моя давняя мысль о том, что слова Станиславского — «театр начинается с вешалки», должны пониматься расширенно, современно, находить свое отражение в практике многих театров... в частности в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» фойе оживает еще до начала спектакля... Театр должен всеми средствами развивать и укреплять эту свою магическую волшебную возможность, устанавливая живые взаимосвязи со зрителем».

Между тем, среди огромного количества текстов, написанных рукой Станиславского, эту фразу обнаружить так и не удалось. Да и в воспоминаниях коллег и учеников никаких указаний на то, что мэтр когда-либо произносил нечто подобное, не имеется. Однако поговорка возникла не на пустом месте. 17 января 1933 года Константину Сергеевичу исполнилось 70. Среди тех, кто поздравил его с весомой датой, были и сотрудники гардероба созданного им театра. И он не смог не ответить этим людям хотя бы письменно. Благодарность за поздравления была отправлена 23 января:

«В день моего семидесятилетия вы вспомнили меня и прислали свои дорогие для меня приветствия. Я был ими искренно растроган. Вы — наши сотрудники по созданию спектаклей. Наш Художественный театр отличается от многих других театров тем, что в нем

спектакль начинается с момента входа в здание театра. Вы первые встречаете приходящих зрителей; вы можете подготовить их как в благоприятную, так и в неблагоприятную сторону для восприятия впечатлений, идущих со сцены. Если зритель рассержен, он не в силах отдаваться впечатлению и делается рассеянным и невосприимчивым; если же, войдя в театр, он сразу почувствовал к нему уважение, — он смотрит спектакль совсем иначе.

Вот почему я считаю вашу работу чрезвычайно важной, и приветствую, и благодарю вас за поздравление как своих сотрудников по созданию спектакля.

Примите от меня самую искреннюю и теплую благодарность».

Как известно, выдающийся русский архитектор **Федор Шехтель** перестроил для Художественного театра здание, которое сдавалось для представлений купцом Лианозовым. За три летних ме-





Федор Шехтель. Эскиз костюмов «присных» театра

сяца 1902 года (в реконструированном здании планировалось открыть новый сезон) осуществить коренную перестройку оказалось невозможным, да и главное внимание было уделено сцене и зрительному залу. Так что гардероб пришлось оборудовать там, где сейчас располагается Зеленое фойе, то есть буквально в двух шагах от дверей, ведущих в зрительный зал. Это создавало немалые неудобства как тем, кто только собирался сдать верхнюю одежду, так и тем, кто это уже сделал. В бывший полуподвал гардероб перенесли во время одной из реконструкций уже после смерти Станиславского.

Шехтель, отличный рисовальщик, разрабатывая общую колористическую концепцию Художественного театра, придумал и униформу для сотрудников, которым предстоит иметь дело со зрителями — капельдинеров, гардеробщиков и буфетчиков. Сами костюмы, увы,

до наших дней не дошли, однако музей МХАТа, по счастью, обладает шехтелевскими эскизами. Нынешняя униформа по покрою отличается от исторической, но традиционный оливково-зеленый цвет сохранила.

Время от времени приходится слышать разглагольствования в духе «десакрализации»: мол, никакого особого смысла Константин Сергеевич в это письмо не вкладывал, просто как человек воспитанный не мог не поблагодарить людей, выполняющих такую благодарную работу. Если бы это было так, вряд ли неизвестному остроумцу пришло бы в голову сжать суть письма Станиславского до размеров афоризма. А сам афоризм вряд ли получил бы такую долгую жизнь — как-никак ему в этом году исполняется 90 лет!

Мысли, адресованные служителям гардероба, являлись для Константина Сергеевича частью целостной этиче-

ской системы взаимоотношений между человеком и театром. В своей «Этике» он писал: «В театр нельзя входить с грязными ногами. Грязь и пыль отряхивайте при входе, калоши оставляйте в передней вместе со всеми мелкими заботами, дрязгами и неприятностями, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства. Отхаркайтесь, прежде, чем войти в театр. А войдя, уже не позволяйте себе плевать по всем углам. Между тем, в подавляющем большинстве случаев, актеры со всех сторон взносят в театр всякие житейские мерзости, сплетни, интриги, пересуды, клевету, зависть, мелкое самолюбие. В результате получается не храм искусства, а плевательница, сорный ящик, помойка».

Кто-то может сказать, что на сегодняшний день поговорка устарела — первыми зрителей встречают билетеры, проверяющие билеты на входе, и охранники, пропускающие их через рамку и досматривающие вещи. С формальной точки зрения, они правы, но эти несколько секунд на входе на настроение человека, спешащего на спектакль, влияют мало. Иное дело — гардероб. По мнению тех, кто в нем работает (не исключено, что Станиславского они штудировали основательней, чем некоторые актеры), это место особенное: здесь человек оставляет не только верхнюю одежду, но и заботы, огорчения и всяческую суету, принесенную из повседневности. Вот снимает он с себя эту «оболочку» и попадает в другой, необыденный мир. Не у всех это получается, как сказать, автоматически, и задача гардеробщика помочь зрителю перенастроиться, хотя на это у него не больше двух минут и пары реплик.

Те, кто в театре бывает редко, как правило, плохо ориентируются, и зачастую именно гардеробщику приходится подсказывать таким зрителям не только как по номерку определить, где они раздевались, но и вообще, где что

в этом театре находится. Тем, кто прибегает в последний момент, приходится напоминать о том, что после третьего звонка двери партера закроют, и им придется подниматься на балкон, где их усадят на свободные места, а свои они смогут занять только в антракте. И нередко именно гардеробщик принимает на себя первый удар негодования «театрала», пребывающего в уверенности, что если он заплатил за билет, то весь театр должен вертеться вокруг его драгоценной особы. Одна моя знакомая гардеробщица утверждает, что владение некоторыми психологическими навыками для людей ее профессии гораздо важнее физической подготовки. Если не снизить градус нервности, такой зритель и своим ни в чем неповинным соседям удовольствие от спектакля отравит. Особая нагрузка на детских спектаклях: потерянные номерки, перепутанные шубки-шапки или пакеты со сменной обувью, одежда родителей, неведомо каким образом оказавшаяся в совсем другой секции. А если пришел целый класс, то хлопот прибавляется многократно.

Однако несмотря ни на какую нервозность и усталость, служители гардероба любят свою работу. Иные тут просто не приживаются. «Для меня МХАТ — любовь с первого взгляда, — однажды поделилась со мной воспоминаниями **Юлия Ивановна Горбунова**, одна из старейших гардеробщиц театра. — Точнее, с первого спектакля — «**Синей птицы**» **Метерлинка**. Мне было семь, когда мама с папой привели меня на нее. Любовь к театру я, наверное, получила от них. Это было еще до войны, но спектакль помню до сих пор — и уютный домик, где жили Тильтиль и Митиль, и замок Ночи, и всех персонажей. Мне больше всего нравился Хлеб, который отрезал от себя куски, чтобы накормить детей, которым было не больше, чем мне самой. Когда война кончилась, театр вернулся в мою жизнь не сразу,



Гардероб МХТ имени А.П. Чехова

но уже навсегда. Для меня существовал МХАТ и... все остальные театры. На любимые спектакли — «Идеальный муж», «Ярмарку тщеславия», «Дни Турбиных», «Трех сестер», «Чайку» — ходила по многу раз, чтобы снова испытать это ни с чем не сравнимое чувство прикосновения к чему-то, что больше тебя самого. Моя профессия никакого отношения к театру не имела — я инженер-гидроэнергетик-электромеханик. Я любила свою работу, но всегда знала — вот выйду на пенсию и приду во МХАТ хоть билетером, хоть гардеробщицей. Так и сделала. На следующий же день позвонила в отдел кадров и меня приняли в филиале на улице Москвина, где теперь Театр Наций. А через полгода нас перевели на основную сцену, потому что филиал закрыли на ремонт. Так что я здесь уже почти тридцать лет».

Впрочем, в последнее время когорта гардеробщиков существенно помо-

лодела. Уже не только в молодежных и студийных, но и во вполне себе академических театрах места у гардеробной стойки занимают юноши и девушки не старше 25. Кто-то просто таким образом подрабатывает по вечерам после учебы, кто-то специально устраивается, чтобы спектакли посмотреть. По инструкции покидать свою секцию нельзя, но можно попросить коллегу и хотя бы один акт посмотреть. Такие театралы, пересмотрев репертуар, переключиваются в новый театр. Но есть и те, кто таким образом изучают непарадную сторону театральной жизни, набираясь профессионального опыта. Особенно часто среди таких ребят встречаются почему-то студенты продюсерских факультетов. Хотя, на самом деле, это как раз понятно. Ребята, конечно же, мечтают о собственных проектах, но понимают, что без знания театральной повседневности, не покрутившись



«винтиками» в этом сложном механизме, у них мало шансов на успех. Вот и взбираются вверх по театральной «лестнице» ступенька за ступенькой.

Сегодня театр без гардероба представить себе невозможно. А ведь многие сотни лет он прекрасно без этого помещения обходился. И это касается не только античных амфитеатров или ровесников шекспировского «Глобуса». Еще в пушкинские времена никаких гардеробов не существовало. Помните, в «Евгении Онегине»:

*Еще амуры, черти, змеи  
На сцене скачут и шумят;  
Еще усталые лакеи  
На шубах у подвезда спят...*

Привилегированная публика оставляла верхнюю одежду привезенным с собою лакеям или кучерам. Первые устранились с барскими шубами прямо в вестибюле, вторые стерегли их в экипажах, если господа абонировали ложу, то лакей усаживался на табурете в «предбаннике». О публике, занимавшей места в ярусах и на галерке, долгое время держатели театров не беспокоились.

Благодаря репутации новатора, прочно закрепившейся за Московским Художественным Общедоступным театром, многие полагают, что и гардероб впервые появился именно там и как раз по инициативе отцов-основателей. На самом деле гардеробы начали устраивать примерно с середины XIX века, когда без них уже никак было не обойтись. Поначалу гардеробы были разделенными: для каждого уровня публики свой этаж и свой гардероб. Служителей там не полагалось, как и охраны. Помещения эти считались служебными — в них отсутствовало не только какое бы то ни было убранство, но порой даже и освещение: в один вечер как правило показывали две пьесы — что-то трагично-драматичное и комедию-водевиль, представление длилось часов пять-шесть, плюс довольно продолжи-

тельный антракт — рачительный хозяин столько времени свечи жечь попусту не станет. А прилепленные как попало крошечные огарки, за которыми некому было следить, могли привести к катастрофе. К примеру, оба раза пожары в Большом театре начинались именно с гардеробных комнат.

В виде, близком к нынешнему, гардеробы стали оборудоваться в начале 80-х годов XIX века. После отмены монополии Дирекции императорских театров на показ спектаклей и проведение иных «зрелищных мероприятий», стали одна за другой возникать частные труппы, представления которых были в первую очередь рассчитаны на публику, прибывавшую в театр без лакеев. Вот тогда и пришла пора придумывать, где хранить одежду и как ее охранять. Существовала практика так называемой сдачи в аренду таких помещений: арендатор брал на себя ответственность за сохранность вещей, сданных на время спектакля, и уже сам нанимал служителей, которые за ними и присматривали. В Москве и Петербурге даже существовали артели театральных гардеробщиков, члены которых передавали профессию от отца к сыну. Изначально это была сугубо мужская профессия, требующая немалой выносливости — историки моды вычислили, что в старину одежда весила раза в три больше, чем сегодня. Сегодня это профессия по преимуществу женская и, хотя нынешние пальто и плащи вроде бы не очень и тяжелы, легкой ее не назовешь. Но для всех, кто к ней причастен, театр начинается не с вешалки, а с любви...

*Виктория ПЕШКОВА  
Фото с официальной страницы  
МХТ имени А.П. Чехова в Яндекс.Дзен  
и из фондов Музея МХАТ*

## «ПОЛЕТ ПРОХОДИТ УСПЕШНО»

**В** театре возможно все, особенно, если это театр музыкальный, где интонационный строй может оправдать сюжетные линии, а условность легко и свободно доминирует над жизнеподобием. О месте действия премьерного спектакля «**Купите пропуск в рай**» Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии мы можем догадываться по происхождению авторов пьесы «**Тысяча и один день...**», положенной в основу мюзикла итальянцев **Гариней — Джованнини — Фиастри**, и, конечно, музыке **Доменико Модуньо и Ренато Рашель**. Зритель с первых минут увертюры становится свидетелем диалога

сказочных интонаций струнной группы с ироничными стонами медных духовых. Множество будущих драматических лейтмотивов предвосхищается полифоническим многообразием. И хотя герои спектакля — бродячие актеры — не знают, в каком городе они оказались (на вопрос Эрико: «Бумбачо, куда ты нас завез? Что это за город?», Бумбачо отвечает: «Черт его знает. Указателей никаких. Да и не все ли равно?»), время действия обозначено точно — «Тысяча первый год на дворе».

Комическое начало спектакля — не только в будущих сюжетных коллизиях героев, оно в несоответствии между указанным временем действия и му-

*«Купите пропуск в рай». Белькоре — В. Воронина, Эрико — Д. Кузнецов*



зыкальными темами, что-то отдаленно, смутно напоминающими и определенно знакомыми (к примеру, Volare), погружающими зрителя в мелодии и ритмы зарубежной эстрады 70-х. Директор-постановщик спектакля, он же автор музыкальной редакции, оркестровок **Антон Ледовский** дарит радость узнавания мелодий из юности средне-статистического возрастного зрителя театра.

Итак, на дворе новое тысячелетие. Где-то там, где народ традиционно жаждет зрелищ, появляются трое: Эрико и Бумбачо, этакие Пьеро и Арлекин, сентиментальный романтик и предприимчивый прагматик, доверчивый и плут, а с ними – Мариуча – обобщенная Коломбина, Фантеска, Смеральдина, Джельсамина и т.п. (Тени комедии дель

арте не покидают спектакль.) Точно отобранный актерский состав этой троицы: Эрико – **Евгений Елпашев** и **Даниил Кузнецов**, Бумбачо – **Игорь Ладейщиков** и **Алексей Литвиненко**, Мариуча – **Анастасия Ермолаева** и **Ирина Макарова**, результат интуиции/аналитики режиссера-постановщика **Филиппа Разенкова**, ведь именно на них будет держаться развитие и драматического, и музыкального действий. Именно они зададут первый вопрос, определивший одну из главных проблем спектакля – кому и зачем нужен театр? Из этого вопроса вырастут новые – о репертуаре («надо идти в ногу с веком», даже если на дворе начало XI века, все равно «нужны новые формы»), о публице, об ответственности лицедеев, о том, как «мы все обманываться рады».

*Эрико — Д. Кузнецов, Бумбачо — А. Литвиненко, Афанасио — К. Кокорин*





Мариуча — И. Макарова, Бумбачо — А. Литвиненко

За публику в спектакле отвечает хор, который, как всегда, в постановках музыкальной комедии прекрасен (хормейстер **Светлана Асуева**). Это горожане (мужчины и женщины), жаждущие зрелищ, погонят актеров словами: «Долой, долой! / Убирайся домой! / Даже даром твое / Нам не нужно старье!», запросят чего-нибудь актуального («А что есть у вас для людей / Поновей?») и будут ждать новых представлений.

Авторы спектакля предлагают современному зрителю оказаться в пространстве старого площадного театра, где нет дорогих декораций, сложной машинерии, где дистанция между актерами и зрителями сведена к минимуму, где преобладают цвета неотесанных досок, а бочки служат основанием сцены), где

импровизация правит действием, где все понимают и принимают театральную условность. Создается своеобразная двойная оптика: мы смотрим на сцену, где есть еще одна сцена, а зрители-актеры театрального представления поворачиваются в масках к нам, комментируя происходящее.

Художник-постановщик **Елисей Шепелёв** создал нехарактерное для спектаклей музыкальной комедии аскетичное пространство, и солисты, и массовка.

Итак, что же предлагают актеры зрителям? И вот здесь становится в очередной раз ясно, что содержание зрелищ, если не брать их техническую сторону, мало изменились. Публика хочет чуда! И веру, и желание чуда можно



«Купите пропуск в рай». Сцена из спектакля

эксплуатировать и коммерциализировать. В мировом искусстве к этой эксплуатации жадности чудес весьма критически относились и **Яков Протазанов**, вспомним его «Праздник св. Йоргена», и **Федерико Феллини** в «Сладкой жизни».

Начав с традиционных превращений стариков в молодых, воды в вино, опираясь на модные тогда и сейчас восточные практики, наши герои случайно становятся главными творцами чудес. И что характерно, сами начинают в них верить. Вот тут-то и кроется соблазн лицедея, забывшего, что он лишь играет в предлагаемых обстоятельствах, поверить в происходящее. И герою Эрико придется этот соблазн преодолеть. Евгений Елпашев, и Даниил Кузнецов

очень точно показали сам процесс уверования в свои сверхъестественные способности, обнажили хрупкую границу между правдой и ложью.

Сюжет пьесы и спектакля движется за счет ошибки (как часто бывает по законам комедии). Итак, город и его лучшие люди — настоятельница монастыря Мать Симония (**Надежда Басаргина**, **Татьяна Мокроусова**) и мэр (**Владимир Смолин** и **Иван Филоненко**) ждут посланца с небес, который поможет, избавит, научит, накормит и т.п., одним словом, мэр артикулирует классический набор патерналистских грез. И вершина пирамиды желаний — пропуск в Рай. Таким посланцем с небес случайно становится актер Эрико, человек в белой мантии. Почему он, а не





Сцена из спектакля

плут Бумбачо? А потому что он первый раз влюбляется. И здесь надо сказать еще об одном важном лейтмотиве спектакля — мотиве любви, превращающем потенциальную энергию в энергию действия, любви платонической и телесно-чувственной, той самой, «что движет солнце и светила». Любовь в спектакле представлена и страстью красавицы Белькоре, привязанной цепями к столбу, в исполнении **Марии Виненковой** и **Валентины Ворониной**, и дуэтами темпераментных, вечно находящихся в состоянии отталкивания и сближения, ссор и примирений любовников Бумбачо и Мариучи, и только-только пробудившимся чувством бескорыстного служения женщине Эрико. Классик был прав, заметив, что «одной любви

музыка уступает, но и любовь мелодия», и действительно, самыми выразительными в спектакле становятся арии и дуэты Белькоре и Эрико, Бумбачо и Мариучи.

История бродячих артистов — это история и про актерское братство: Бумбачо и Мариуча помогают Эрико «совершать чудеса». И про прощение, и про сочувствие неимущим.

Если уж и находить какие-то связи со средневековьем (справедливости ради надо отметить, что в пьесе больше возрожденческих мотивов), то они обнаруживаются в интересе к отрицательным персонажам. В литургических и полулитургических драмах, мистериях и моралитэ, предшественниках современного театра, самыми яркими и интересными



Мать Симония — Т. Мокроусова, Фортунато — А. Копылов

были именно отрицательные персонажи. Так и в спектакле «Купите пропуск в рай» игра вора (**Сергей Вяткин** и **Александр Копылов**), плута Бумбачо — это фейерверк эксцентрики, энергии, витальности. Тут и готическая графика танца Бумбачо со скелетами, и темпераментные танцы народа/зрителей, сочиненные хореографом-постановщиком **Татьяной Безменовой**. Возможно, именно эти персонажи делают второе действие гораздо более динамичным, нежели первое.

В лучших традициях сатиры — от вагнеров до Просветителей — представлены не только сильные мира сего, но и врач, готовый пренебречь наукой, и лицемерные служительницы культа.

При всей сатирической направленности спектакля он, конечно, подчиняется законам жанра, следовательно, должен быть happy end («плохой конец заранее отброшен, он должен, должен, должен быть хорошим»).

Этот happy end продиктован вновь музыкой Модуньо — спектакль завершается гимном преодоления силы земного притяжения — volare, что означает «летать». И если театр — это творчество, а творчество — это полет, то пропуск в рай обеспечен всем артистам! И нам, зрителям, попавшим на спектакль.

Лилия НЕМЧЕНКО  
Фото Екатерины МОЩЕНКО

«Дом культуры СССР».  
Фрагмент экспозиции  
театрального зала



## ВЕРНУТЬСЯ В ПРОШЛОЕ ВОЗМОЖНО

«Дом культуры СССР» в Центральном выставочном зале «Манеж»

**К**рупный выставочный проект «Дом культуры СССР», организованный РОСИЗО совместно с ведущими российскими музеями, приурочен к 100-летию со дня образования Страны Советов. В основе его концепции феномен домов культуры, которые с первых шагов советского государства рассматривались как мощные идеологические центры. Уже в 1920-е годы ДК и рабочие клубы представляли собой многофункциональные комплексы с выставочными и концертными залами, библиотеками, художественными мастерскими, театральными подмостками. Сегодня их сравнивают со своеобразной лабораторией советской культуры, где каждый желающий мог заниматься самообразованием, самосовершенствоваться.

Тот же принцип заложен в экспозиции «Дом культуры СССР», состоящей на 13 тематических разделов. В них представлены восемь направлений советского искусства, в том числе архитектура, скульптура, фотография, музыка, кино, театр. Каждый зал абсолютно самостоятелен — своего рода «выставка в выставке», отражающая наиболее знаковые культурные явления и погружающая в эпоху строительства социализма. Более 700 экспонатов из фондов Третьяковской галереи, Русского музея, Музея Москвы, Музея Архитектуры, Бахрушинского музея и других крупных собраний воспринимаются не только как свидетельства истории, но и как важные маячки для ее понимания и осмысления. Организаторы выставки подчеркивают, что «Дом культуры СССР» — это размышление о наследии, оставленном нам советским периодом, воспоминание о большой единой стране, где возник особый художественный мир.

Образ советского театра, воссозданный кураторами этого направления Ольгой Галактионовой и Андреем Райкиным, представлен как многогранное



Фрагмент экспозиции

явление и одна из вершин мирового театрального процесса. Это пространство сложилось из самых разных школ и направлений, а наиболее знаковыми стали система Станиславского как образец высокого реализма, биомеханика Мейерхольда, основанная на принципе «от внешнего к внутреннему», синтетический театр Вахтангова с его особым акцентом на актерской импровизации. Позднее, так или иначе, это нашло отражение в творчестве Олега Ефремова, Юрия Любимова, Петра Фоменко, Марка Захарова и других признанных мастеров советского театра. Неразрывность этой связи подтверждают экспо-



*О. Шейнцис.  
Фрагмент  
декорации  
спектакля  
«Юнона и Авось».  
Московский  
государственный  
театр имени  
Ленинского  
комсомола. 1981*

наты — эскизы, макеты и фрагменты декораций, сценические костюмы, редкие фотографии и видеозаписи.

Каждый предмет, наполняющий театральный зал «Дома культуры СССР», можно без преувеличения назвать уникальным. В каждом — дух времени, энергия творца. **Сергей Эйзенштейн**, начинавший как театральный художник, в 1922 году выступил автором костюмов для спектакля-буффонады «Хорошее отношение к лошадям» **В. Маяковского**, поставленного в театре **Мастфор** (Мас-

терская Фореггера). Они не дошли до нас, но сохранились эскизы, которые сегодня находятся в фондах Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина. Один из них, обозначенный как «1-ая дамочка», вошел в экспозицию.

Не меньшую ценность представляют другие экспонаты из бахрушинской коллекции — макеты декораций **Вадима Рындина** к спектаклю «Гамлет», поставленному в 1954 году **Николаем Охлопковым** в Московском академи-





*И. Нивинский.  
Костюмы Тартальи  
и Бригеллы  
для спектакля  
«Принцесса  
Турандот». 1922  
и 1963 гг. ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина*

ческом театре им. Вл. Маяковского, Эдуарда Кочергина к «Гамлету», созданному в 1972 году Камой Гинкасом в Красноярском ТЮЗе, Сергея Бархина к «Царской охоте» Романа Виктюка 1977 года в Государственном академическом театре имени Моссовета. К легендам театральной сцены отсылают кукла «Опереточная певица» художницы Веры Тереховой из «Необыкновенного концерта» Сергея Образцова и Семена Самодура, фрагмент декорации спектакля Марка Захарова «Юнона

и Авошь» по эскизам Олега Шейнциса. Все это воспринимается особенно остро еще и потому, что рядом, на экранах мониторов, оживают сами авторы: Олег Шейнцис размышляет о молодом поколении театральных художников, Эдуард Кочергин вспоминает о работе над спектаклем «История лошади», звучат фрагменты последнего интервью Марка Захарова... Стирая границы времени, в зону тишины врывается голос Владимира Высоцкого – это редкие кадры из документального фильма 1971 года «Быть



Костюм Холстомера для спектакля «История лошади». БДТ им. М. Горького. 1975

или не быть», запечатлевшие историю создания «Гамлета» на репетициях Юрия Любимова.

И, кажется, еще хранят актерскую энергетику костюмы, которые тоже составляют важную часть истории советского театра. Больше 40 лет разделяют сценические образы Тартальи и Бригеллы по эскизам **Игнатия Нивинского** из «Принцессы Турандот» Евгения Вахтангова. Первый выполнен в 1922 году,

второй датируется 1963 годом, и это уже из спектакля, восстановленного **Рубеном Симоновым**. Невозможно без волнения рассматривать костюм Холстомера из культовой постановки **Г.А. Товстоногова** «История лошади» по повести **Л.Н. Толстого** «Холстомер», в котором в 1975 году к зрителю вышел **Евгений Лебедев**. Или расшитые серебряными нитями парадный камзол и юлоты Фигаро, созданные **Вячеславом**



В. Зайцев.  
Костюм Фигаро  
для спектакля  
«Безумный день,  
или Женитьба  
Фигаро».  
Московский  
театр Сатиры.  
1969. ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

**Зайцевым** для **Андрея Миронова** — исполнителя главной роли в спектакле «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**», премьера которого состоялась в **Московском театре Сатиры** в **1969** году.

Атмосфера театральной среды того времени и в черно-белых фотографиях **Николая Гриценко**, **Иннокентия Смоктуновского**, **Алисы Фрейндлих**, **Андрея Миронова**, в документальных кадрах 1970-х годов, на которых у Театра на

Таганке, Театра имени Моссовета собрались толпы людей. Наполненные до отказа залы без лишних слов подтверждали необходимость и важность творческого диалога режиссеров, актеров, зрителей. Это поднимало над обыденностью, призывало к размышлению, давало ощущение внутренней свободы.

Елена ГЛЕБОВА  
Фото автора

Февраль нынешнего года стал одной из волнующих юбилейных дат — **80-летия Сталинградской битвы**, решающего перелома в ходе Великой Отечественной войны. Значительную часть материалов, собранных в нашей традиционной рубрике, составляют те, что посвящены режиссерам и артистам **Сталинградского драматического театра**, переименованного позже вместе с городом-героем в Волгоградский. О них, переживших военное лихолетье или приехавших позже в еще не восстановленный город, рассказывают наш постоянный автор Галина Беспальцева и Зоя Соколова (к сожалению, ушедшая из жизни и оставившая свои записи).

## И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ПАМЯТЬ

### Горький след «сороковых, роковых»

**В** конце марта 2022 года в очередной раз отмечался Международный день театра. На торжественном вечере памятным дипломом «в благодарность от последователей» в числе ветеранов СТД была награждена бывшая заведующая труппой **Волгоградского драматического театра им. М. Горького**, заслуженный работник культуры РФ **Антонина Ивановна Бубнова**.

...Тоня Бубнова заканчивала 10 класс в Сталинградской школе № 2 на Нижнем поселке «Баррикада». К смотру школьной самодеятельности учительница, страстная театралка, подготовила с ребятами спектакль по поэме **А.С. Пушкина «Цыганы»**, и они играли его в ДК перед представительной комиссией из ведущих актеров драмтеатра имени М. Горького. Когда всё закончилось, Тоню, еще не ошившую от выступления на сцене, в гриме Земфиры, вдруг вызвали в зал: «Тебя ждет Екатерина Петровна Мязина!» («Господи, она была моим кумиром, самой любимой актрисой!») Разговор был следующим:

— Дочечка, а что ты решила делать после школы?

— Хочу учиться в ГИТИСе.

— Я тебе советую поступать в Шуку.

20 июня 1941 года Тоня получила атте-

стат зрелости. На другой день отправила документы в Москву, в Высшее театральное училище им. Б. Щукина при Вахтанговском театре. 22 июня началась война...

Я смотрела на нее, такую статную, красивую (несмотря на возраст и кучу болезней), любовалась ее прекрасными руками, слушала ее глубокий выразительный голос и недоумевала:

— *Вы 33 года проработали в нашем драмтеатре при замечательных режиссерах В. Иванове, Ф. Шишигине, Н. Покровском. Почему никому не пришло в голову вывести вас из-за кулис на сцену?*

— Во-первых, это непросто. Чтобы играть на профессиональной сцене, нужна школа. У меня ее не было: так сложилась жизнь. Но мне доверяли иногда небольшие роли, с которыми я успешно справлялась.

— *Почему же потом, после войны, не поступали, куда хотели?*

— Смалодушничала. Так сложились обстоятельства...

Легко спросить, но совсем нелегко ответить. Для этого надо нужно столько рассказать... Не в оправдание несбывшегося. В конце концов, Антонина Ивановна не в чем оправдываться: она прожила очень трудную и очень достойную жизнь. Отличаясь широтой души, редким умением жертвовать соб-



*Волгоградский драматический театр им. М. Горького*

ственными интересами, даже самой жизнью, ради других...

**8 апреля 1942 года** огромный девичий эшелон отправился из Сталинграда в Астрахань в распоряжение штаба 14-го отдельного батальона. Прибывших распределили по ротам и отправили на боевые посты южной части Сталинградского фронта наблюдать за тем, что происходит в небе. Это была совсем не безопасная работа, потому что наземные наблюдательные посты очень хорошо просматривались с неба и, естественно, подвергались постоянному обстрелу немецкими летчиками.

А военная судьба вела Антонину даль-

ше. Уже в звании младшего сержанта и в составе 44-го батальона новой части ее эшелонотом отправляют в Харьков, а оттуда ближе к фронту.

— Под нескончаемым осенним дождем, по колено в грязи, с растертыми в кровь ногами, без еды мы шли пешком почти двое суток, — вспоминала Антонина Ивановна. — А я еще раньше почувствовала, что-то неладно со мной: рот не могу открыть, шея и лицо опухли, боль нестерпимая. Девчонки мои заставили добраться до госпиталя, там объявили диагноз: флегмона дна полости рта, нужна немедленная операция...

Вот тут Тоня по-настоящему испуга-





Антонина Ивановна Бубнова

лась, тем более, когда узнала, что анестезию делать нечем, придется терпеть... Ей еще долго пришлось терпеть: и боль, и дикие условия военных госпиталей. Выдержать эту муку помогла лишь мечта о театре, о сцене. Последний госпиталь находился в Саратове, где протекала любимая Волга, которая соединяла с родным домом. Оттуда и явилась радость – приехала мама и увезла домой в Сталинград.

Девушка вернулась на родину инвалидом 2-й группы, с врачебным освобождением от службы в армии. И что же? Она не могла оставаться дома, когда другие продолжали воевать. Через неко-

торое время опять оказалась на фронте, теперь уже Ленинградском. Выполняла оперативную работу, доставляя документацию для сверки из Выборга в штаб, смело переходила через «линию Маннергейма» и опасные болотистые леса. Там она получила свою первую медаль «За боевые заслуги». Там же храбрая красавица Тоня получила сразу несколько предложений выйти замуж. Но ей не хотелось замуж: она должна была сначала стать актрисой.

Через несколько дней после возвращения с фронта домой Тоня засобиралась в Москву. Подруга, бывшая политрук роты, обещала дать приют. Сразу позвонила в Щуку – узнать о приемных экзаменах... и услышала ответ: «Экзамены уже закончились, приезжайте на будущий год».

– Пять лет на войне ждать было легче, чем этот год, – рассказывала Антонина Ивановна. – Подруга уговорила не уезжать, устроила чертежницей на завод. В Москве тогда был настоящий голод, дома не отапливались. Я серьезно заболела, а потом одолела страшная тоска. Кроме того, дома в мое отсутствие умер папа, тяжело заболела сестра. Я уехала...

Надо было устраивать свою жизнь в родном городе. Театр все равно оставался для нее главной мечтой. «Есть одна должность, – сказали ей в драмтеатре им. М. Горького, – нам нужен суфлер». «Я согласна», – был ответ. Что такое суфлер в театре? Человек, невидимый зрителю, подсказывающий текст актерам. Профессия не для самолюбивых. Но, как известно, «не место красит человека». Тоня исполняла свои обязанности истово и самоотверженно. Через несколько лет начались проблемы с голосом, Тоне предложили стать помощником режиссера. Ее работа в этой новой ответственной должности совпала с лучшим, пожалуй, творческим периодом в истории Сталинградского драмтеатра им. М. Горького, свя-

занным с именем народного артиста СССР Н.А. Покровского.

— Я его побаивалась, он очень строгий был человек, но режиссер потрясающий. Счастьем было делать всё, чтобы ему было удобно и спокойно репетировать. Так случилось, что я оказалась почти свидетелем его смерти. Знаю, ему было тяжело в последний год, атмосфера в театре становилась неприятной, некоторым чиновникам и актерам не нравились его человеческая и режиссерская суровость, требовательность, бескомпромиссность. Думаю, наш театр впоследствии поплатился творческим спадом и такой драматической судьбой...

Годы шли. А что же с мечтой об актерстве? Была еще одна попытка, а точнее, сначала была любовь, первая и единственная. Он, режиссер из Ленинграда, уговорил поехать поступать в Ленинградский театральный институт (заодно и с его мамой познакомиться). «Да она готовая актриса», — сказали в институте. Но... не судьба. Заболела Тоня, с учебой опять ничего не получилось. С любовью — тоже.

Родной театр приносил душевное успокоение, она была в своей среде, пользовалась там огромным авторитетом и уважением, получила звание **заслуженного работника культуры РФ**. В конце 1970-х стала заведующей труппой. Координатором между директором, главным режиссером и актерским коллективом. Сложная работа. Для умного, тактичного и очень терпеливого человека. Этих качеств Антонины Ивановне было не занимать. Как и врожденного чувства собственного достоинства, что в театре особенно ценно, потому что его легко потерять. В конце концов, именно это качество и заставило ее покинуть любимый театр лет за семь до его расформирования. Она слишком уважала память о замечательных людях, служивших там, о лучших его временах.



Антонина Ивановна Бубнова

Стараниями Антонины Ивановны был собран огромный архивный материал для будущего театрального музея, который так и канул в Лету. Много лет А.И. Бубнова являлась председателем **Совета ветеранов 14-го отдельного батальона воздушного наблюдения**. Дважды после окончания войны она организовывала здесь **Всесоюзный сбор бойцов 14-го отдельного**. А каждый год 9 мая сталинградские фронтовые подруги и друзья встречались у Вечного огня. Их становилось всё меньше и меньше. «Сороковые, роковые» отдалялись, и возрастала необходимость сохранять о них память. Поэтому святой обязанностью считала Антонина Ивановна приходить к детям, молодежи и рассказывать о лично пережитом. Она вкладывала в эту деятельность весь свой человеческий и актерский талант.

## Актерская судьба

Народный артист РФ **Александр Иванович Машков** был одним из титанов уже ушедшего в историю **Волгоградского драмтеатра имени М. Горького**.

До своего векового юбилея Машков не дожил девять лет, удивительным образом в столь почтенном возрасте сохранив светлый ум, достоинство, элегантность, те личностные качества, что всегда отличали его как человека и актера. В нем была порода и, конечно, огромный талант. Именно это не дает стереть из памяти образы, созданные Машковым в лучших спектаклях нашей драмы. Как и объясняет в какой-то степени причину его слишком раннего — в 60 лет — ухода из театра.

Машкову повезло служить здесь в самые творчески яркие периоды, связанные с деятельностью крупнейших режиссеров **Валентина Иванова**, **Фирса Шишигина**, **Николая Покровского**. Он попал в наш город уже опытным актером сразу после окончания войны, когда имя Сталинграда гремело во всем мире и его «возрождение из пепла» (в прямом смысле) включало в себя и возрождение духовных ценностей, в том числе театра.

В газетных материалах сохранились воспоминания Александра Ивановича о том времени: «... Подъезжая к городу, мы испытывали трепет при виде груды орудий, сложенных для плавки. Сойдя с перрона, увидели на площади разрушенный фонтан — скульптурный хоровод детей-пионеров. Они были без ног, без голов, в старой хронике есть этот кадр. Город стоял в развалинах, но люди тянулись к культуре, к общению. В день, когда мы приехали, в помещении Театра музыкальной комедии Драмтеатр играл спектакль «**Молодая гвардия**», на улице спрашивали лишние билетки, и у нас спросили... На вокзале нас встречали представители театра и бричка, запряженная лошадью. Повезли домашний скарб на квартиру, которую нам с



Александр Иванович Машков

женою, актрисой **Н. Волновой**, сняли за полотном. Мы прожили полгода в этой сырой каморке, но потом финотдел не разрешил театру платить за нас 500 рублей (старыми). И перевезли нас в театр, где мы три года жили под лестницей. Потом отстроили новые дома на улице Мира, и многие актеры получили квартиры в этих домах».

В июле 1952 года именно Машков был делегирован коллективом принимать вновь отстроенное после войны здание Драматического театра. На его сцене вместе с ним работали ставшие потом очень известными **Н. Рыбников**, **И. Смоктуновский**, **Т. Доронина**, **И. Лапиков**, а

также крупнейшие актеры провинции **Н. Соколов** и **М. Горбатова**, **Е. Мязина** и **В. Акимов**, **Е. Евгеньева** и **В. Красовский**, **К. Синицын**, **В. Ключкин**, **И. Овчаренко**, **А. Высоцкий**...

Коллеги Александра Ивановича с удивительным воспоминанием вспоминали в разные годы о нем и его ролях.

**А.И. Бубнова**, заслуженный работник культуры РФ, завтруппой театра: «У Александра Ивановича было особое положение в театре. Это был умный актер, образованный, интеллигентный человек и настоящий труженик. Не было случая, чтобы он когда-нибудь опоздал на репетицию или пришел с невыученным текстом, неподготовленный, чтобы повысить голос на коллегу или на кого-то из технических цехов. При Машкове и другие люди не позволяли себе хамства, разгильдяйства».

**И. Юлдашева**, заслуженная артистка РФ: «Не помню, чтобы Александр Иванович пришел в театр в плохом настроении, усталым или небрежно одетым. Всегда с иголки, подтянут, бодр, готов к творчеству. Это очень влияло на общую атмосферу, мы тоже старались «выглядеть».

**Т. Коновалова**, заслуженная артистка БССР: «А.И. Машков пользовался в театре абсолютным авторитетом. Особенно ценил его ум, талант, человеческую порядочность и глубину народный артист РФ Н.А. Покровский, у которого он создал свои самые значительные роли».

**Л. Кузнецова**, заслуженная артистка РФ: «Я всегда его немного побаивалась, думаю, что не я одна. Он казался недоступным, даже несколько высокомерным. Во всяком случае, любая фамильярность в отношениях была исключена. Он терпеть не мог пустопорожней болтовни, интрижек, пошлой «тусовочной» суеты».

**З. Соколова**, актриса: «Наблюдать А.И. на сцене было настоящей актерской школой. Он владел профессией виртуозно: легко и органично суще-

ствуя как в системе театра «переживания», так и в системе условного, «представленческого» театра. Например, он играл **Пичема** в «**Трехгрошовой опере**» **Брехта**, и обнаруживалась его необыкновенная внутренняя пластичность, умение быть в образе и одновременно рядом с ним. Зато настоящий трагизм ощущался в образе **Андрея** в «**Трех сестрах**». Помню еще, как мы, студийцы, участвовали в массовой постановке спектакля «**Третья Патетическая**» **Н. Погодина** и деревенели от того, что стояли на одной сцене с Машковым-Лениным...»

Это особая страница в творческой биографии актера. Роль Ленина он исполнил в трех спектаклях театра и на телевидении. На нее были потрачены десятилетия напряженной работы. Не забудем, что в 1950–1960 годы образ вождя революции воспринимался иначе, чем сегодня. Машков в этой роли имел истинно народный успех не только в Волгограде, но и во всех городах, где театр бывал на гастролях.

Для А.И. Машкова очень дорога и памятна была роль **царя Федора** в спектакле «**Царь Федор Иоаннович**». Его партнерша **Л. Кузнецова** вспоминает, что лицо Машкова здесь было как с иконы, а глаза излучали свет. Зато в другой роли — монаха **Лопеса** из «**Испанского священника**» это же лицо обрело черты порока, это была уже «лоснящаяся морда» забуддыги, пьяницы и лицемера.

«Его Курочкин в «**Свадьбе с приданым**», — вспоминает другая партнерша, — не выходил, а выплывал на сцену, танцует и напевая куплеты под гармошку. Здесь он был настоящим сельским парнем, балагуром и весельчаком. В другом спектакле («**Стакан воды**») **Э. Скриба** актер перевоплощался в аристократа, хитроумного политика и интригана сэра Болингброка. А в знаменитом спектакле «**Бег**» по **М. Булгакову** Машков блестяще играл **Корзухина**. От него исходил холод, скрытая злоба и раздражение при встрече с бывшими соотечественниками».



*В роли царя Федора в спектакле  
«Царь Федор Иоаннович»*

О роли инженера **Цыганова** в «**Варварах**» **М. Горького** в прессе была даже полемика. Актера обвиняли, что он сделал циника излишне обаятельным. Другие же увидели в этом решении образа правду и сложность человеческой природы. Вообще не было ни одной рецензии, где бы не значилась фамилия **А. Машкова**, какую бы роль он ни исполнял в спектакле. И конечно, удивляет само их разнообразие — от героических до фарсовых.

Он покинул сцену **Драматического театра им. М. Горького** в начале 1970-х, находясь на пике популярности у зрителей и в расцвете таланта. Так он решил! Но ушел не на покой. Долгие годы его авторитет

помогал держать уровень в работе **Союза театральных деятелей (ВТО)** Волгограда. **Александр Иванович** возглавлял жюри смотров творческой молодежи, исполнял также нелегкие обязанности председателя ревизионной комиссии отделения **СТД (ВТО)**. И в этой работе, как всегда, оставался требовательным, но неизменно доброжелательным человеком.

Имя народного артиста РФ **А.И. Машкова** навсегда вписано в историю культуры Волгограда. В день 100-летия большого артиста и человека к дому, где он жил, пришли люди, чтобы у мемориальной доски почтить его словами благодарности.

*Галина БЕСПАЛЬЦЕВА*



# СЛАВНЫЕ ПЯТИДЕСЯТЫЕ

## Почерк Мастера

...Уходили в прошлое «сороковые-ровковые» годы. Город выздоравливал, залечивая раны. **Драматический театр имени М. Горького** работал напряженно. Сталинградцы любили свой театр, и любовь эта была стимулом для полной творческой самоотдачи.

В 1950 году из Москвы приехал в наш город народный артист СССР, лауреат Государственной премии **Фирс Ефимович Шишигин** и принял руководство театром. Его имя к тому времени было уже известно всей театральной России. После окончания техникума сценического искусства в **Ленинграде** он был там режиссером в **Театре классической миниатюры** и в **ТРАМе**, потом на протяжении двенадцати лет руководил театрами **Дальнего Востока**. После войны работал главным режиссером **Ставропольского театра**, потом служил в **Москве** и, наконец, судьба привела его в **Сталинград**.

В «Театральной энциклопедии» о Ф. Шишигине сказано: «Характерно тяготение к героико-романтическим постановкам, большое внимание уделяет массовым народным сценам». Как этих слов мало, чтобы понять и представить себе своеобразный талант большого Мастера! Каждый новый спектакль в его постановке ошеломлял не только грандиозностью, изобретательностью внешнего действия, но и подробной психологической разработкой внутреннего мира героев. С ним любили работать такие требовательные артисты, как **Константин Синицын**, **Александр Машков**, **Екатерина Мязина**. Спектакли Фирса Шишигина «**Грозное оружие**» **А. Липовского**, «**На дне**» **М. Горького**, «**Великий государь**» **В. Соловьева** стали эпохальными в судьбе театра имени Горького.

Сколько сил, сколько индивидуальных ночных репетиций было отдано Синицыну, исполнителю роли Маяковского и Ивана Грозного! **Людмила Владимировна Маяковская**, сестра поэта, высоко оценила спектакль «Грозное оружие». Фирс Ефимович неизменно появлялся в зрительном зале, чтобы снова и снова пережить счастье успеха, когда зал взрывался аплодисментами. И даже несовершенные пьесы, написанные «на злобу дня», он умел поднять до высокого сценического уровня.

Народный артист Александр Иванович Машков рассказывал, как триумфально прошли гастроли театра в избалованной «звездами» **Одессе**, где игрались в основном спектакли Ф. Шишигина. В двух театрах параллельно работала труппа, и каждый вечер — аншлаг, весь месяц. Одновременно приехавший столичный МХАТ им. М. Горького вынужден был досрочно свернуть свои гастроли. А наш театр благодарные одесситы попросили остаться еще на полмесяца — небывалый случай в гастрольной практике!

В «шишигинский» период театральная труппа пополнилась многими молодыми актерами, в том числе **Иннокентием Смоктуновским** и **Риммой Быковой**. К сожалению, задержались они у нас всего только на два сезона. Но ветераны сцены помнят, как из маленькой роли Бонделло в «**Укрощении строптивой**» Смоктуновский сделал шедевр, как ввелся на сложнейшую роль Хлестакова в «**Ревизоре**», как интересно играл Белогубова в «**Доходном месте**», а дети полюбили его в роли Сказочника в «**Снежной королеве**». Римма Быкова, умная и чуткая актриса, великолепно играла Абигель в «**Стакане воды**» и Герду в той же «**Снежной королеве**». Но что-то не сложилось тогда у них и в семье,



Ф.Е. Шишигин (справа) с директором Сталинградского драматического театра А.С. Разиным-Рогозиным

и в нашем театре. Их пути на театраль-  
ный Олимп прошли через Ленинград  
и Москву. Так же, к сожалению, не сло-  
жились в этом театре судьбы **Ивана Ла-  
пикова** (сыгравшего много ролей, но  
оставшегося малоизвестным широкому  
зрителю до начала блистательной кине-  
матографической биографии), **Татья-  
ны Дорониной**...

Все актеры-ветераны с нежностью и  
благодарностью вспоминают **Аркадия  
Семеновича Разина-Рогозина**, кото-  
рый с довоенного времени работал ди-  
ректором театра, пережил вместе с ак-  
терами эвакуацию, возвращение на род-  
ное пепелище, служил театру верой и  
правдой до 60-х годов.

И вот итог. Имея в 1950-х годах отлич-  
ного директора А.С. Разина-Рогозина,  
редкого в своей талантливости и само-  
отдаче главного режиссера Ф.Е. Шиши-  
гина, очень разных и интересных ре-

жиссеров **А. Михайлова** и **И. Колты-  
нюка**, уникальный состав мастеров сце-  
ны и очень перспективную молодежь,  
Сталинградский театр был авангардом  
искусства в городе, который вот-вот дол-  
жен был стать **Волгоградом**...

Фирс Ефимович Шишигин покинул  
наш город в 1956 году, подняв за шесть лет  
театр на высокую ступень профессиона-  
лизма. Последние годы он трудился в те-  
атрах **Воронежа** и **Ярославля**. А за ним  
начиналась «эпоха» **Николая Алексан-  
дровича Покровского** (тоже, к сожале-  
нию, короткая, с 1957 по 1961 год).

### Эпоха Покровского

В 2022 году исполнилось 126 лет со дня  
рождения **Николая Александровича  
Покровского**, актера и режиссера, че-  
ловека огромного таланта, высокого  
интеллекта, любившего театр глубинно  
и не на показ.

Это имя широко известно и уважаемо всей театральной России. Но в Волгограде обязаны помнить его особенно благодарно, ибо, получая всю жизнь приглашения в самые престижные театры (в **Малый театр**, в том числе), Николай Александрович дважды выбирал Драматический театр имени М. Горького в нашем городе.

В 1930-х годах он был не просто актером, а центральной фигурой в театральной жизни города. У меня в руках сводная программа сезона **1937–1938** годов. Все, кто хорошо знает специфику актерского труда, поймет, что такой репертуар за один сезон мог сыграть только гениальный артист, обладающий редким даром перевоплощения, трудоспособностью, эмоциональностью и просто большой физической силой. Судите сами, только в одном этом сезоне в спектаклях режиссера **Всеволода Энгель-Крона** он сыграл **Хлестакова** («Ревизор» **Н.В. Гоголя**), **Фон Штубе** («Разлом» **Б.А. Лавренева**), **Незнамова** («Без вины виноваты» **А.Н. Островского**), **Акосту** («Уриэль Акоста» **К. Гуцкова**), **Глумова** («На всякого мудреца довольно простоты» **А.Н. Островского**) — в собственной постановке. И я назвала только классические пьесы, а были еще и современные, «на злобу дня». Редкий актер в мировом театре мог блеснуть таким репертуаром! Люди, которые совсем юными ходили в театр «на Покровского», подтверждают, что испытывали потрясение от его работы...

К началу сезона 1957 года Николай Александрович Покровский, уже маститый режиссер, народный артист СССР, приехавший из **Горького**, возглавил Сталинградский драмтеатр. Так началась «эпоха Покровского», которая длилась, к сожалению, недолго — неполных пять лет. Но успел он так много, что артисты, прожившие после его смерти долгую творческую жизнь, с волнением вспоминают годы сотрудничества с Николаем Александровичем по сей день.

При **Н.А. Покровском** в театре работали два очередных режиссера — **Владимир Александрович Менчинский** и **Илья Борисович Колтынюк**: профессионалы разных художественных стилей и литературных вкусов, разных мироощущений. И это было на пользу театру, так как репертуар складывался разнообразный и интересный.

Менчинский приехал из **Саратова** вместе с женой, актрисой **Валентиной Суриковой**, на которую и ориентировался в выборе репертуара. Он предпочитал ставить классику, не нарушая традиций «старой школы». В 1960-е годы поставил две пьесы, которые широко прошли по сценам России и имели повсеместный успех — «**Иркутскую историю**» **А. Арбузова** и «**Все остается людям**» **С. Алешина**.

Настоящей удачей для молодежи театра и всего города был приезд в наш город режиссера **И.Б. Колтынюка**. В **1957** году он поставил пьесу **С. Левитяна** «**Приговор**» о судьбе молодой дворянки, попавшей в водоворот революции и гражданской войны. Мне кажется, что Колтынюк заложил в свой спектакль тот тайный замысел, адресованный мыслящему зрителю и очень опасный в то время, который сделает явным и так блестяще разовьется позже **Н.А. Покровский** в «**Беге**» **М.А. Булгакова**. В следующем году **И. Колтынюк** поставил пьесу **П. Когоута** «**Такая любовь**». В том и другом спектакле главные роли исполнила молодая талантливая **Валентина Ермакова**, ставшая настоящей «звездой» драмтеатра тех лет.

Под мудрой и доброй рукой Николая Александровича Покровского расцвело на сцене подлинное и неугомонное творчество актеров всех поколений. Он пригласил из Ярославля замечательного театрального художника — заслуженного деятеля искусств РФ **Николая Николаевича Медовщикова**, на протяжении десяти лет служившего главным художником нашего театра. И этот тандем



Участники спектакля «Грозное оружие». В центре — Ф.Е. Шишигин с Л.В. Маяковской

явил городу спектакли высокой эстетики, вкуса, духовности, интеллигентности и страсти.

**«Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржевского** — первый спектакль Н.А. Покровского в сезоне 1957–1958 годов. В том же 1957 году он выпустил на сцену «Бег» М. Булгакова. Из письма Елены Сергеевны Булгаковой Покровскому: *«Для меня за многие последние месяцы — «Бег», Сталинград, встреча с Вами, дни, проведенные в Сталинграде, волнение до дрожи, до слез при виде «Бега», ожившего на сцене, — все это стало радостной точкой. Если бы Вы знали, как часто я все это вспоминаю, перебираю в памяти все впечатления... Как раз вчера, в один день, пришло и Ваше письмо, и фотографии... Я показываю их всем приходившим, рассказываю и мечтаю увидеть это опять».*

Я видела «Бег» столько раз, сколько он шел на сцене, и свидетельствую, что именно так — «до дрожи, до слез». И потому снова шла на спектакль, что из театра тянулся за зрителем в их жизнь шлейф волнений, дум, открытий, которые хотелось пережить еще и еще. В этом спектакле актеры взяли духовную и творческую вершины: не было ни единого формального персонажа. Покровский зарядил своим умом и талантом всех. Напомним, что взять к постановке произведение Булгакова в то время мог только человек, имеющий огромное гражданское мужество. «Бег» был счастьем для актеров и горем одновременно. Булгакова боялась столичная номенклатура, и спектакль был запрещен для показа на гастролях в Москве и Ленинграде.



Сцена из спектакля «Бег» в постановке Н.А. Покровского. В ролях К. Синицын и В. Клюкин

Для Покровского этот сезон был истинно «болдинской осенью». Он поставил еще и другой масштабный спектакль — «**Кремлевские куранты**» **Н. Погодина**. В следующем году состоялась премьера «**Варваров**» **М. Горького**. Спектакль был пронизан болью от несовершенства, жестокости человеческого общества. «Варвары» Покровского оказались лучшим спектаклем в России на фестивале горьковских пьес.

В декабре 1959 года Николай Александрович Покровский выпустил «**Третью Пате-тическую**» **Н. Погодина**, где Ленина, как и прежде, играл народный артист СССР **Александр Машков**. В массовых сценах впервые предстали перед зрителями студии Покровского. А его последними спектаклями стали «**Три сестры**» **А.П. Чехова** и «**Воскресение**» **Л.Н. Толстого**.

Николай Александрович Покровский был человеком, отмеченным Божьим знаком. Учась в театральной студии, созданной и руководимой им, мы испытывали чувство восхищения и трепета перед нашим мэтром, хотя он был прост и уважителен в общении с нами, юнгами и еще ничего не значащими в театре. Он был для нас воплощением благородства, почти исчезнувшим качеством людей в современном мире. Он ценил в человеке порядочность, знания и полную отдачу в работе. Он учил нас, что актерская наивность хороша в сочетании с умом, невежество было органически неприемлемо для него. У Николая Александровича был отменный литературный и театральный вкус, этим, я думаю, и объясняется его тяготение к высокой классике.





Сцена из спектакля «Варвары» в постановке Н.А. Покровского. В ролях М. Соколова и А. Машков

Николай Покровский и в старости был красив и элегантен. Когда он шел через площадь к театру, люди невольно оборачивались вслед ему.

Казалось бы — какая счастливая судьба, какое полное самовыражение в любимой работе! Но всё, к сожалению, не так просто. Такой силы талант живет в режиме самосожжения и, как правило, совершенно беззащитен перед конъюнктурой. И то, что произошло с любимым детищем, спектаклем «Бег», который запретили показывать из «идеологических соображений», унесло, вероятно, немало его жизненных сил.

Он умер **23 февраля 1961 года**. В театре, в своем кабинете. Опечаленные артисты и потрясенные студийцы до глубокой ночи не уходили из театра, не в силах поверить, что дальше надо жить без

него. Покровский не успел показать последнюю свою работу — «**Двенадцатую ночь**» Шекспира и многие другие спектакли, которые зарождались в его мудрой голове, в его горячем сердце.

Драматическому театру имени М. Горького оставалось жить и долгие, и короткие 27 лет. Летом **1988** года (в год своего 70-летия) театр был закрыт, труппа расформирована. Автор этой «идеи» до сих пор неизвестен. Многие театры в России, как и наш, в начале перестройки переживали ломку, конфликтные ситуации, снижение творческой активности.

Но закрыт был только театр в Волгограде...

Зоя СОКОЛОВА

# «БЫЛА ОДНА МЕЧТА — ТАНЦЕВАТЬ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА»

К 90-летию со дня рождения Николая Фадеечева

**Н**иколай Фадеечев — одна из знаковых фигур в истории Большого театра и мирового балета. Выдающийся танцовщик, задавший новые параметры мужского классического танца, выдающийся педагог, многие годы работавший с лучшими солистами. Когда-то в интервью он сказал: «Была одна мечта — танцевать на сцене Большого театра». Мечта осуществилась: более 70 лет Николай Борисович отдал Большому.

Когда сегодня пересматриваешь записи Фадеечева, поражаешься совершенству его танца, его легкости и органичности. Самые сложные комбинации не доставляли ему никаких трудностей. Руки всегда выразительны, ноги идеально закрывают пятую позицию. Фадеечев был рожден для классики, чувствовал ее изнутри. Его можно смело назвать эталоном классического танцовщика, непревзойденным исполнителем партий Альберта в «Жизели», Зигфрида в «Лебедином озере», Дезире в «Спящей красавице». Но Фадеечев не был артистом одной темы. Хозе в «Кармен-сюите», Ильяс в «Асели», Фрондосо в «Лауренсии», Армен в «Гаянэ» в его исполнении ослепляли темпераментом и энергией танца. Актерская многогранность Фадеечева поражала.

Сам Николай Борисович считал, что на сцене нет мелочей. Никогда ничего не играл: каждый взгляд, каждый жест, каждое движение выражали мысль, рожденную в сознании героя, и чувство, захватившее его сердце. Критики писали, что у Фадеечева «голубые» принцы обрели плоть и кровь. А он просто отказался от шаблонного исполнения старых партий, наполнил их живым бие-



Н. Фадеечев в балете «Жизель»

нием сердца. От своих учеников требовал того же — предельной искренности в образе.

С именами Галины Улановой и Николая Фадеечева связан триумф балетной труппы Большого театра в Лондоне в 1956 году. Тогда весь мир открыл для себя «Большой балет» и восхитился его со-



Н. Фадеечев  
в балете «Гаянэ»

вершением. Дебют Фадеечева в спектакле «Жизель» состоялся случайно, он не должен был танцевать Альберта на тех гастролях. Но настоял художественный руководитель труппы **Леонид Михайлович Лавровский**, увидевший в молодом танцовщике талант премьеры. Английские критики писали, что советская «Жизель» заново открыла им все совершенство романтического балета. Они как будто увидели его в первый раз.

Николай Фадеечев был одним из лучших партнеров в театре. По воспоминаниям его партнерш по сцене, он «идеально держал», с ним легко получались

самые сложные поддержки и обводки. Фадеечева отличало умение «подать» балерину. Его талант оценила Галина Уланова — танцовщик стал ее последним партнером на сцене Большого. А многолетний дуэт **Майи Плисецкой** и Николая Фадеечева вошел в историю мирового балета. Весь творческий путь в театре они прошли вместе. Для великой балерины артист стал не только лучшим Зигфридом, Дезире, **Жаном де Бриеном** в «**Раймонде**», она доверяла ему главные мужские партии на премьерах «своих» балетов: Хозе, **Каренин** в «**Анне Карениной**». В 1971 году Плисец-



*Н. Фадеечев и М. Плисецкая в балете «Лебединое озеро»*

кая и Фадеечев стали первыми приглашенными звездами **Гранд-Опера**.

Закончив сценическую карьеру в 1977 году, Николай Фадеечев не покинул родной театр — он не мыслил себя вне его стен. Стал преподавать и вошел в историю Большого как один из лучших педагогов. Готовил партии с **Александром Богатыревым, Вячеславом Гордеевым, Андреем Уваровым, Сергеем Филиным, Николаем Цискаридзе, Русланом Скворцовым...** Уникальную роль педагога в балете Фадеечев оценил еще в юности на примере своего преподавателя **Александра Максимовича Ру-**

**денко**. Талантливый учитель смог раскрыть потенциал отстающего ученика, помог поверить в себя. «С него я начался как танцовщик. Всем, что знаю и умею, я обязан только ему», — признавался Николай Борисович.

«Честный, скромный, благородный, надежный», — так отзывались о Николае Борисовиче его коллеги. В театре Фадеечева любили и уважали все. Ученики называли его «папой Колей». До последних дней, несмотря на пандемийные ограничения, Николай Борисович приходил в классы Большого к своим ученикам. Сердца артиста и театра бились в унисон.



Николай Борисович Фадеечев. Фото А. Меланьина

Заслуженная артистка РСФСР **Елена Львовна Рябинкина** вспоминает: «Впечатления детства самые сильные, они остаются на всю жизнь. Одним из ярких детских впечатлений стал для меня танец Николая Фадеечева. Это было в 1952 году, я исполняла роль маленькой Маши в балете «Щелкунчик» в постановке **Василия Вайнонена**. Как мне верилось во все, что происходило на сцене! Когда наступила полночь, мыши стали на-

падать на Щелкунчика, и завязался бой, я — Маша — в ужасе забилась в кресло, в котором сидела на сцене. Как я переживала за храброго Щелкунчика! И вдруг все вокруг как будто посветлело — герой превратился в принца, прекрасного обликом. Благородством и надежностью он походил на моего любимого **Грея** из «**Алых парусов**» **Александра Грина**. Этим принцем был Николай Фадеечев.

В 1956 году мы, учащиеся старших классов, исполняли неаполитанский танец в старой версии «Лебединого озера». Но все наше внимание было сосредоточено на том, как в танце черная дьяволица Одиллия Майи Плисецкой околдовывает благородного Зигфрида Николая Фадеечева. От их дуэта захватывало дух, то была настоящая магия театра! Плисецкая и Фадеечев казались нам небожителями. Я и мечтать тогда не могла о том, что когда-нибудь буду танцевать с Николаем Борисовичем.

В июне 1959 года, будучи выпускницей училища, я дебютировала на сцене Большого театра в партии Одетты Одиллии. Для меня до сих пор этот дебют — одно из главных событий жизни. Тогда моим принцем был **Леонид Жданов** — прекрасный и надежный партнер. Но не могу передать свой восторг, когда, придя осенью в театр, я узнала, что буду танцевать «Лебединое озеро» с Николаем Фадеечевым! Решение худрука труппы Леонида Михайловича Лавровского стало для меня, молодой дебютантки, настоящим подарком. Конечно же, на репетициях я очень старалась, внимательно слушала все, что говорил мне Николай Борисович. У него всегда был талант педагога — спокойно и доходчиво он мог объяснить любую трудность. Танцевать с ним оказалось настоящим счастьем. У Фадеечева были идеальные линии классического танцовщика — даже на фотографиях его арабеск завораживает. Он всегда следил за руками, за кистями, никогда не забы-



вал об эпольманах. Легко двигался по сцене, все взлеты и приземления с высокими прыжков выходили у него абсолютно бесшумно. А то, с каким блеском он исполнял труднейшую прыжковую вариацию, вызывало восторг и в зале, и на сцене. Количеством вращений никогда не злоупотреблял, не сбивался на трюк. Но даже пару пируэтов выполнял необыкновенно красиво.

В следующем, 1960-м году Леонид Михайлович Лавровский возобновлял «Раймонду», и снова мы танцевали вместе: я дебютировала в заглавной партии, Фадеечев был Жаном де Бриеном. Роль очень шла ему. Он никогда не избражал благородство — оно было у него в крови. Поражала музыкальность Николая Борисовича — характер любого движения рождался у него из музыки. А так как за пультом тогда стоял невероятно темпераментный **Евгений Федорович Светланов** (он иногда даже подпрыгивал в кульминационные моменты!), то наши спектакли проходили на большом подъеме. Технических преград для Фадеечева не существовало. Он легко выполнял сложные поддержки, которыми изобилывала постановка (а они давались далеко не всем).

В том же 1960-м году труппа под руководством Леонида Михайловича Лавровского поехала на гастроли в **Данию**. Тогда гастрольные поездки были еще редкостью и считались очень ответственными. Тем более в Дании — стране со своими балетными традициями, заложенными **Августом Бурновилем**. Нас там ждали, хотели увидеть русский стиль танца. После триумфа 1956 года в Лондоне «Большой балет» ждали повсюду. Вместе с Николаем Борисовичем мы танцевали второй акт из «Лебединого озера». Успех превзошел все ожидания, датские критики писали о труппе с восторгом. Куда бы мы ни приезжали, пресса называла Николая Фадеечева идеальным принцем сцены, восхищаясь совер-

шенством его техники и образностью исполнения.

Позднее судьба сводила меня с Николаем Борисовичем в спектаклях «Жизель» и «Спящая красавица». В 1967 году в Большом состоялась премьера балета «**Асель**» по мотивам повести **Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке**». Ставил молодой балетмейстер из Ленинграда **Олег Виноградов**. И музыка, и хореография воспринимались остросовременно. Я танцевала **Кадичу** — вторую по значимости женскую роль, а Николай Борисович был Ильясом. И тут мы увидели совершенно другого Фадеечева — дерзкого, бесшабашного парня, персонажа нашего времени. Меня эта метаморфоза потрясла: настолько велик оказался контраст с предыдущими ролями Фадеечева!

Меня всегда поражала любовь Николая Борисовича к балету, его неравнодушие к профессии. Я часто видела его в зрительном зале на спектаклях коллег. Помню, встретила на живописной выставке **Владимира Васильева**. Все, что было связано с родным искусством, было ему интересно. В 1990-е годы, заведывая кафедрой классического танца в Московском государственном университете культуры и искусства, я пригласила Николая Борисовича дать моим студентам мастер-класс. Он тут же откликнулся, приехал, посмотрел уровень подготовки ребят и сделал очень ценные замечания».

Покинув сцену, Фадеечев стал прекрасным наставником для молодого поколения. Из многих талантливых ребят он сделал звезд мирового уровня. Он был настоящим хранителем традиций московской школы танца, и имя его — и как танцовщика и как педагога — не сходило с афиш Большого театра почти 70 лет.

Анна ЕЛЬЦОВА

# ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА

К 90-летию со дня рождения Михаила Рощина

**В** заголовке — не «юбилейный пафос», а самоопределение. Несмотря на огромное количество прозаических произведений, на удачные экранизации всех лучших своих пьес, к которым он сам писал сценарии, **Михаил Рощин** не упускал возможности подчеркнуть, что душа его всегда принадлежала театру. Даже когда он этого не осознавал.

В детстве он, обладавший прекрасным слухом и цепкой музыкальной памятью, бредил гармониями звуков. Подростком пристрастился к рисованию и до седых волос сожалел, что не стал художником. Между тем в их семействе никто к искусствам отношения не имел. Клавдия Тарасовна работала на заводе обмотчицей моторов. Бригада была передовая и сам «всеоюзный староста» Михаил Иванович Калинин приехал вручать им орден Ленина за выдающиеся показатели. Михаил Наумович состоял в его охране. Красавицу Клаву он отличил от прочих девушек сразу. Любовь с первого взгляда продолжилась всю жизнь и нашла свое продолжение в троих ребятишках.

Первенца в честь отца назвали Мишей. Вскоре отца перевели на ответственную хозяйственную работу, семья колесила по стране и ни о каких систематических занятиях ни музыкой, ни изобразительным искусством речь, конечно же, идти не могла. «Возможно, моя судьба сложилась бы совсем иначе, если бы я получил соответствующее образование», — вздыхал впоследствии Михаил Михайлович. И подсмеивался над самим собой: «Эх, Мишка, ничего из тебя не вышло, кроме писателя...» Но писателем-то он был удивительным! Кристальной ясности, чистоты и прозрачности... Его книга о **Бунине**, вышедшая в серии «ЖЗЛ», потрясает и психологической глубиной, и поэтичностью. И можно только сожалеть, что столько

лет рощинская проза невесомо цвела в тени его драматургии.

Было у него в юности еще одно увлечение. К сочинению стихов Миша относился совершенно серьезно. Отца к тому времени уже не было в живых, и первым слушателем и критиком стала мама. Он мог разбудить ее среди ночи, чтобы прочесть только что написанное стихотворение. Клавдия Тарасовна всегда внимательно его выслушивала. Она хотела, чтобы сын продолжал учебу, но Миша, понимая, что в пятнадцать лет остался единственным мужчиной в семье, пошел на завод учеником фрезеровщика. Профессией овладел быстро и несколько лет проработал фрезеровщиком. Один из первых рассказов он посвятил заводу, где сделал первые шаги во взрослую жизнь.

Упорству юноши нельзя не отдать должное — учебу он не бросил, поступив на заочное отделение педагогического института. Серьезное отношение к собственному сочинительству и привело Михаила от поэзии к прозе. Хотя точнее было бы сказать, что поэтичность пронизала и строки, и образы, выходявшие из-под его пера: Михаил Михайлович был убежден, что «вся мировая культура занята тем, чтобы превращать не-поэтов в поэтов». Обладая безупречным внутренним чутьем, он видел в людях и слабости их, и недостатки; видел — и выставлял на всеобщее обозрение без малейшего колебания. Не для того, чтобы унижить и растоптать человека, а чтобы дать ему возможность взглянуть на себя со стороны и сорвать коросту, скрывающую его истинное существо. Его ирония, порой даже сарказм, все равно были замешаны на глубоко лирическом взгляде на человека. И зрители, и читатели раз за разом узнавали в его персонажах самих себя, и знали, что автор не будет к ним слишком суров.

Первую пьесу — «**Седьмой подвиг Геракла**» — Михаил Рощин написал в 1963 году.



Михаил Роцин

Ему исполнилось двадцать, но всерьез о драматургии он пока не думал. По его собственному признанию, писалась она «для внутреннего употребления»: «Она была построена на конфликте между двумя друзьями: циником и прагматиком — с одной стороны, лириком и шалопаем — с другой. Прототипом второго героя, как нетрудно догадаться, послужил я сам. В ней, разумеется, чувствовалось влияние **Виктора Розова** и **Александра Володина**».

Определение оказалось провидческим — «внутреннее употребление» затянулось на четверть века: пьесу о некоей якобы процветающей стране, которая на самом деле захлебывалась в нечистотах и лицемерии, поскольку управлялась не столько царем, сколько богиней лжи Атой, которой тот поклонялся — сразу объявили антисоветской. Начинаящий драматург и в мыслях не имел подрывать устои государст-

ва. Напротив, раз уж с трибуны партийного съезда было прямо сказано, что через 20 лет страна будет жить при коммунизме, чтобы уложиться в намеченную историческую перспективу, надо поднапрячься и расчистить себе путь в светлое завтра. Но не тут-то было. Впервые «Седьмой подвиг Геракла» увидел свет рампы только в 1988 году.

А тогда, в 63-м, Роцин подал документы в **Литературный институт**. Рассказы и публицистика понравились, стихи забраковал не кто-нибудь, а **Евгений Долматовский**. Юношу зачислили в семинар прозаика **Владимира Лидина**. Михаил Михайлович признавался потом, что с руководителем семинара общего языка он так и не нашел, зато, благодаря природной общительности подружился с **Беллой Ахмадулиной**, **Евгением Евтушенко**, **Григорием Поженяном**: «Поэтов

я любил всегда, и они отвечали мне тем же. А ведь общение с единомышленниками — главное условие творческого роста». Плодами этого роста становились «Дружина» (1965), «Старый новый год» (1966), «Остров сокровищ» (1970), друг за другом отправлявшиеся на ту же «полку», где томился «Седьмой подвиг Геракла». Пьеса «**Валентин и Валентина**», написанная спустя восемь лет после «дебюта» и принесшая автору подлинную славу, была пятой по счету.

Еще «горячую», только из-под пера, ее поставил в «**Современнике**» **Валерий Фокин**. «Это было про меня написано, — не скрывал своего волнения режиссер и спустя несколько десятилетий после премьеры, — про всех нас, моих ровесников! Про парадные, в которых мы собирались. И дело было не в том, чем мы там занимались, а в том, что это было место, куда можно уйти и от официоза, и от надуманной демагогии, и от нелепых правил, в которых приходилось тогда существовать. И написано это было так чувственно, так точно, в том числе и с точки зрения языка и лексики, что я сразу ухватил эту пьесу и откровенно признался, что был бы счастлив, если бы мне доверили постановку».

Работали современниковцы как одержимые, впрочем, они тогда иначе и не умели, и не могли. Чувствовали, что делают спектакль, который непременно найдет отклик в сердце зрителя. **Константин Райкин**, сыгравший в нем Валентина, вспоминал об этой работе: «Роли в пьесах Рощина — подарки для артистов. Он прекрасно знал язык, которым разговаривают его персонажи — это огромное достоинство для драматурга, встречающееся совсем нечасто даже у великих писателей. В этом Рощин для меня сравним с Островским. Он очень точно чувствовал социальную среду, о которой писал. Потому и спектакль «Валентин и Валентина» выстрелил невероятно. Мы были первыми, опередив **МХАТ**, и очень этим гордились. Вскоре и **Олег Николаевич Ефремов** выпустил у себя эту пьесу, и тоже имел большой успех. Все бегали срав-

нивать, где лучше, спорили до хрипоты. Это было незабываемое время...»

В своей постановке **Олег Николаевич** сыграл Прохожего. Этот персонаж стоит последним в списке действующих лиц, но тот, кто хоть раз слышал его монолог о любви, никогда не забудет ни этих слов, ни этого изумляющего своей сдержанной энергией артиста: «Любовь... Никому нельзя рассказать, а хочется. Да, это то состояние, почти болезненное, та психическая навязчивая идея, когда ты думаешь только об одном. О ней... Всюду она, и только, всё остальное — лишь отвлечение, досада, и ты высматриваешь, ждешь... увидеть, только увидеть, больше ничего, иначе сойдешь с ума!.. Любовь — это колдовство, это та близость, когда вот так, когда положишь человеку руку на плечо, возьмешь его за руку, прикоснешься — и всё! Понимаешь, что это твое, навсегда твое, что бы там ни было. Понимаете?.. Как быть тогда, а?.. Влюбленность и любовь, страсть и любовь, они похожи, но они совсем разные. Понимаете? Влюбленность — это прекрасно! Тут и ликование, и счастье, и тревога, и жажда, и страх потерять человека, потерять всё, и тысячи комплексов, и изнуряющая мысль: как быть? что делать? Ты говоришь невероятные слова, которых ты никогда не говорил, и тебе говорят такие же слова, и ты веришь, сразу веришь, что она никому такого не говорила... Да, хочется увидеть, увидеть, больше ничего... Проверить, проверить, убедиться, опять испытать то, что было... Где ты, где ты? И ты перестаешь есть, спать, ничего не слышишь, ты как стрела — тетива спущена, ты летишь...»

Кому в XX веке удалось так хирургически точно описать чувство, о котором все мечтают, но мало кому доводится испытать? А может слово «описать» здесь недостаточно точно? Ведь сам драматург был убежден, что «в пьесе не нужно ничего описывать. Она описательности не терпит. В пьесе все должно укладываться в одну-две ремарки — места, персонажи, обстоятельства биографий. И только когда персонажи начинают разгова-



Г. Горин, М. Роцин, В. Аксенов, З. Богуславская, А. Вознесенский

ривать, они фактически начинают жить самостоятельно, вот тогда и получается пьеса. А ты этими «марионетками» руководишь. Словно в куклы играешь...»

Михаил Михайлович всю жизнь считал, что писать пьесы его на самом деле научил Олег Николаевич Ефремов: «Он был моим самым большим другом. И учителем. Хотя пришел в мою жизнь очень поздно, через много лет после того, как я страстно мечтал об этом». Но, как говорится, лучше поздно, чем никогда. Следующей пьесой, практически одновременно поставленной во МХАТе и в «Современнике», стал **«Старый новый год»**. Именно его имел в виду драматург, говоря об уроках, преподанных ему Ефремовым. Олег Николаевич собрал непревзойденный ансамбль исполнителей — **Ирина Мирошниченко, Евгения Ханаева, Вячеслав Невинный, Виктор Сергачев, Александр Калягин**.

«Ефремов был человеком безукоризненного вкуса, — вспоминает о постановке Александр Калягин. — Не перестаю до

сих пор удивляться той смелости, с какой он на каждой репетиции обострял эту пьесу. Понимая, что это очень смешно написанная вещь, он категорически бил нас по рукам, словами конечно, когда мы в азарте начинали комиковать. Он хотел, чтобы мы не шли за смешным, а очень серьезно играли драму человеческого прозрения. Показать рабочий класс в таком виде, в каком это сделал Роцин, показать интеллигента в таком ракурсе — это было сродни подвигу. Крылья появились в профессии, когда я понял, что на сцене Художественного театра, этой незыблемой «академии», можно такое сыграть и так от души. В театре тогда говорили, что нечто подобное испытывали мхатовские «старички», когда Станиславский ставил «Горячее сердце». Премьеру мы сыграли в 73-м, фильм вышел только в 80-м, и мы радовались, что эту историю увидит гораздо больше людей, чем может вместить театральный зал. Сколько лет прошло, а фильм этот до сих пор пересматривают! Значит — любят!»





М.Рощин и А. Володин

Потом на сцену выйдут «Эшелон» (1973) и «Муж и жена снимут комнату» (1975), «Спешите делать добро» (1979) и «Перламутровая Зинаида» (1986). Последней пьесой мастера стал «Серебряный век». И наступило затишье. Его ставили редко, и на фоне этого штиля особенно ярко и остро прозвучал тот самый многострадальный «Седьмой подвиг Геракла», поставленный в «Мастерской Петра Фоменко» ее нынешним худруком **Евгением Каменьковичем**. В свое время он прочел пьесу в перепечатке и решил рано или поздно во что бы то ни стало ее поставить.

И вот время пришло. Постановщик обозначил жанр спектакля как «старомодная комедия»: эдакий поклон отцу-основателю **Петру Наумовичу Фоменко**, который в ответ на упреки в «нафталинности» парировал — «когда вокруг столько моли, без нафталина не обойтись». Евгений Каменькович, вместе со своими актерами неспешно и последовательно исследую-

щий природу власти, не сторонник грубых, прямых параллелей. Времена изменились, проблемы остались прежними, потому что дело не в отдельных правителях или несовершенствах того или иного социально-политического строя. Корни всего — в природе человека, исправлять которую можно только личными сознательными усилиями каждого отдельно го гомосапиенса: «Встал поутру, умылся, привел себя в порядок — приведи в порядок свою планету».

Судьба Михаила Рощина была и яркой, и насыщенной, и драматичной. А временами и по-настоящему трагичной. Он считался одним из важнейших символов своей театральной эпохи, но пьесы его проникнуты чем-то вневременным. Реалии советской жизни в них не главное. Не самое главное. Он жил и писал в советское время: ставились его пьесы, выходили книги, но назвать его советским драматургом или писателем в полном смысле этих понятий не получается. Михаил Рощин был и остается драматургом советского времени только в календарном измерении.

Выдавать готовые формулы — занятие неблагоприятное. Но при погружении в судьбу незаурядного человека всегда возникает желание обнаружить «магический ключ», открывающий ее. В его пьесе «Ремонт» есть занятный персонаж — Паша-интеллигент, убежденный в том, что нужно срочно что-то менять, потому что ешь не то, что хочешь, пьешь не то, что хочешь, носишь не то, что хочешь, живешь не с тем, с кем хочешь. А Михаилу Михайловичу удавалось, может быть не всегда (кому из смертных такое по силам?), но в подавляющем большинстве случаев, жить так, как хотелось. Точнее так — как он считал единственно возможным. Через ниспосланные ему испытания он проходил, не горбясь. Что служило ему внутренним стержнем? На этот вопрос Михаил Михайлович ответил так: «В моей жизни было много любви. Может, благодаря любви я и выжил».

Виктория ПЕШКОВА

## САМАРСКИЙ РИЧАРД

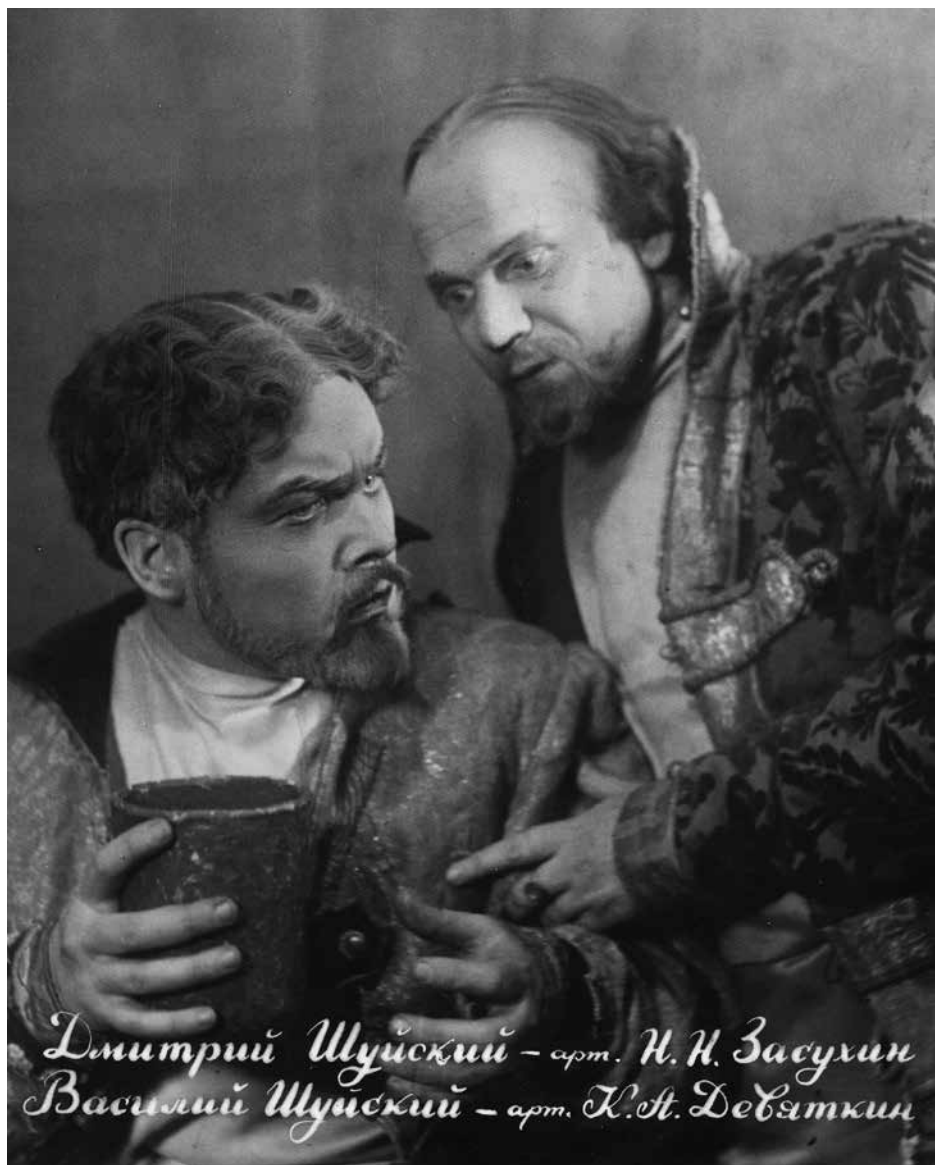
**В**от уже исполнилось 30 лет с тех пор, как ушел от нас **Николай Николаевич Засухин**. Тем, кто помнит, и тем, кто участвовал сам в театральной жизни **Самары** 50-х–60-х–70-х годов, не надо объяснять, что значило для Куйбышева тех лет имя Николая Засухина. Всеобщий любимец, «властитель дум», воспитавший целое поколение пылких и преданных театру самарских зрителей. Я сама из их числа, восторженная школьница 60-х, уже плененная засухинским **Ричардом** и **Миндаугасом**. Его имя было хорошо известно шекспироведам и театроведам. О нем, «самарском Ричарде Третьем», было написано изрядное количество театральных статей. Мне же, знавшей Засухина больше 20 лет, всегда казалось, что свое собственное слово об этом пре-

красном актере сказать при его жизни я еще успею. Не успела. Он ушел от нас слишком неожиданно для всех, пополнив горький список потерь высочайшего 1992 года.

Как ни странно, находить сегодняшние характеристики его амплу оказалось не так просто. Говорить о Засухине в 50-е и 60-е годы было, наверное, несомненно, легче. Этот крепкий, белокурый волжанин с добродушнейшими чертами круглого русского лица был, казалось, истинной фигурой тех лет, типичным героем времени, в котором завязывалась и прокладывалась его актерская стезя. Он был идеальный персонаж Горького или Шолохова – и действительно, с успехом играл все центральные роли в горьковских пьесах уже с конца 40-х годов: это были «**Варвары**», «**Дети солнца**», «**Де-**

*«Чудак». Н. Засухина, Н. Засухин*





*Дмитрий Шуйский – арт. Н. Н. Засухин  
Василий Шуйский – арт. К. Ст. Девяткин*

«Великий государь». Н. Засухин, К. Девяткин

ло Артамоновых», «Мать», «Фома Гордеев». Да и кому, как ни Засухину, было лидировать в этих постановках – герою, вылепленному по образу и подобию самой земной реальности, сыну рос-

сийской глубинки и волжских берегов, фронтовику, прошедшему войну, с его естественной тягой к жизнеутверждающей наступательности, с его природной крупностью поступи и характера?

Он и был тем, про кого принято говорить «земной», и мог являться прекрасным примером корневой русской стихии в чистом виде. Такими же «земными» были его сценические создания: кажется, в них не оставалось места сугубо театрализованной игре как таковой, хотя всевозможные разновидности ее проявлялись, конечно же, в разных ролях. Честное следование реалистическим жизненным законам было для него единственно возможной формой театра.

Его герои (среди которых, разумеется, не одни только горьковские типы, но и целый ряд сценических персонажей тех лет, от парня из «**Поддубенских частушек**», **Шванди** и **Фигаро** до молодого **Володи Ульянова**) были ясны и крепки; их объединяла засухинская бодрость, добродушная сила — казалось, неувядающая и несокрушимая.

Особенно выигрывал он тогда, когда дело вступали вечные темы, когда решались вопросы крайние и роковые. Это понимали все вокруг, понимал главный режиссер куйбышевской драмы **Петр Монастырский**, и — благодаренье судьбе! — недостатка в масштабных ролях не было. **Федор Протасов**, **князь Мышкин**, **Отелло**, **Борис Годунов**, **Миндугас** — вот роли, становившиеся в уровень с засухинским талантом и возможностями.

Но именно шекспировский Ричард Третий выявил истинный масштаб и мощь, которыми он обладал.

Энергия доброты и великодушия, привычно излучаемая всеми его персонажами, фантастическим образом переплавилась тут в свою противоположность, явив всем фигуру дьявольской мрачной силы. То был титан злобы и разрушения, сжигаемый ненасытным властолюбием и адским тщеславием — преподнесенный Засухиным в искуснейших тонах. Мрачная цветовая гамма гипнозировала, завораживала, восхищала — фиксируя в зрительской памяти роскошный в своей щедрости портрет короля-



«Ричард III». Ричард III — Н. Засухин

злодея, предсмертным жестом тянущегося к короне скрюченными пальцами высохшей руки.

Стоит ли вновь взволнованно рассказывать о том, как Ричард Николая Засухина целое десятилетие, начиная с 1962 года, покорила зрительские сердца, и как феноменальная его слава гремела по всей стране? Ричард вошел в историю советского театра, о нем писала театральная энциклопедия.

Это был триумф. Засухина звали в Москву. Было несколько приглашений во МХАТ. И после очередного он все же решил расстаться с Куйбышевским театром драмы и с родным городом, который глубоко любил и в котором обрел крупную актерскую славу.



«Поддубинские частушки». Н. Засухин, Е. Устинович, Н. Засухина

Так началась другая половина его творческой жизни — двадцатилетие, последовавшее за мхатовским приглашением 1972 года. В тот момент искали нового исполнителя роли **Ленина** в «**Кремлевских курантах**». Достойным во всей России сочли лишь «самарского Ричарда». Так Засухин вместе с семьей оказался в Москве.

Что было дальше? Конечно, игрался Ленин — доигрывался этот старый спектакль 1942 года, и играл Засухин свою роль шестнадцать лет. Именно он играл Ленина и в спектакле «**Шестое июля**». Другой же мхатовской работы было мало. И всё, что время от времени предлагалось Засухину, было несравнимо с уровнем тех ролей, которые сделали его большим актером. За 20 лет во МХАТе он не сыграл ни Шекспира, ни Достоевского, ни Толстого, ни Чехова.

Его московские годы проходили почти незаметно. О былом блеске артиста начинали забывать. После раздела МХАТа ему пришлось уйти в театр к **Татьяне Дорониной**, где он тоже играл немного, однако сыграл **Луку** в горьковском «**На дне**» и **деда Егора** в распутинском «**Прощании с Матёрой**».

Но было же кино? Было. Порядочный список киноролей, около 40 фильмов, в том числе «**Щит и меч**», «**Свой среди чужих, чужой среди своих**», «**Комитет девятнадцати**»... Однако необъяснимым казалось то, что кинорежиссеры, будто по какому-то странному сговору, видели в нем лишь ампула социального героя, лишь военного или политического чиновника. Может быть, они не знали ничего о «самарском Ричарде»? Или их сбивал с толку обманчивый внешний покой его мягкого простодушного лица? Во всяком





«В этом милом, старом доме».  
Константин Гусятников — Н. Засухин

случае, кинокамере нравились в этом лице лишь выражение деловитой непроницаемости да сдержанное мужество «государственного человека».

И всё это были роли редкостно благообразные и пристойные. Ему же требовались обстоятельства мятежного размаха, сила, масштаб и ярость, огонь, гнев и злость. Увы — не то, чем ограничивали его в кино и на московской сцене. Ему как воздух необходимы были эпическая широта раздумий, героический и философский пафос. Всё это в нем было, всё это он знал — и всё это оставалось невостребованным и теперь уже ненужным.

Да, это был актер крупного дыхания, постепенно истощавший выпавший ему



«Обыкновенный человек». Н. Засухин, Л. Альбицкая

дар в заурядных ролях, что не исчерпали и даже не запечатлели всех его возможностей.

Кто виноват, кого тут винить? Можно лишь свидетельствовать трагедию большого артиста. Трагедию из тех, что порой незаметны со стороны: ведь вроде бы роли были, работа, казалось бы, имелась. Но столичный театр не захотел взять у артиста то, что он, во славу самого театра, мог бы ему дать. Однако многие самарцы прежних поколений и сейчас хорошо помнят «своего Колю Засухина».

Ольга ИГНАТЮК

Фото предоставлены Библиотекой  
Самарского отделения СТД РФ

## ИГОРЬ ВОЙТУЛЕВИЧ: «СЛИШКОМ МНЕ ВАЖЕН САМ ПРОЦЕСС РАБОТЫ»

**П**очти все последнее десятилетие XX века и первые три года века XXI история **Смоленского театра драмы** прочно связана с именем режиссера **Игоря Геннадьевича Войтулевича** (1958–2018). Он поставил в Смоленском театре (в настоящее время **государственный академический драматический театр им. А.С.Грибоедова**) 17 спектаклей и около пяти лет проработал главным режиссером.

Ученик **Андрея Гончарова** и **Марка Захарова**, Игорь Войтулевич — мастер театральной формы. При этом ему удавалось органично сочетать театр переживания и театр представления. Поставленные им спектакли глубоки, полифоничны, предполагают разные уровни восприятия. В основе каждого из них, как правило, достаточно сложное литературное произведение.

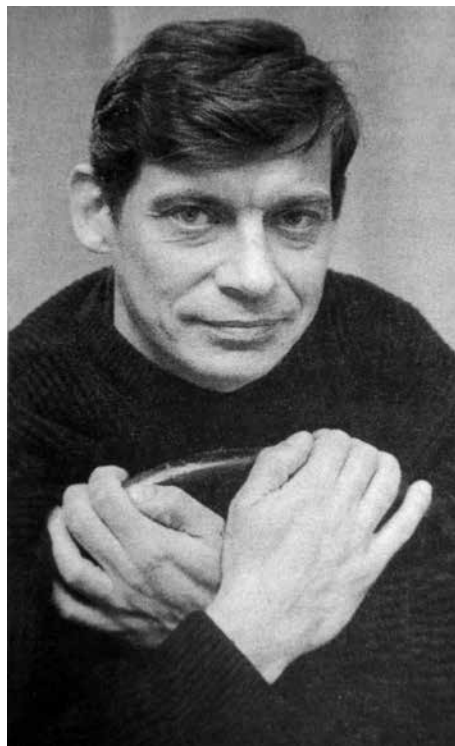
Но даже не это самое главное. Игорь Войтулевич, сам, наверное, того не подозревая, изменил отношение смоленских зрителей к театру. Он является автором совершенно новых для Смоленска по форме и театральному языку спектаклей, таких, как **«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда**, **«Дон Жуан» А.К. Толстого**, **«Лев зимой» Дж. Голдсмэна**, **«Кармен» П. Мери-ме**, **«Красный шут» по роману А. Белого** **«Петербург»**, **«Цианистый калий... с молоком или без?» А. Мильяна**, **«Ромео и Джульетта» У. Шекспира**, **«Снегурочка» А.Н. Островского** и других.

**Смоленский государственный экспериментальный театр драмы** (так с августа 1991 по июнь 1999 года назывался драматический театр в Смоленске) в жизни Войтулевича появился неожиданно. Как рассказывал сам Игорь Геннадьевич, возвратившись в 1994 году в Москву после трех лет работы в Израиле, первым,

кого он встретил, был главный режиссер Смоленского театра драмы **Петр Дмитриевич Шумейко**. Они очень друг другу обрадовались, поскольку были знакомы по **Забайкальскому драматическому театру**, где в середине 80-х годов оба начинали: Шумейко как режиссер, а Войтулевич — как актер.

Когда по приглашению П.Д. Шумейко Войтулевич приехал в Смоленск, ему только что исполнилось 36 лет. Он успел поработать актером в нескольких российских театрах, был режиссером-репетитором в **Театре им. Вл. Маяковского**

*Игорь Войтулевич. Смоленск, 1995*



в Москве, у своего учителя Андрея Александровича Гончарова, участвовал в создании русскоязычного театра «Гешер» в Израиле, с которым побывал во многих городах Европы и США. То есть немало повидал и успел себя проявить.

В Смоленске ему была предоставлена возможность полностью отдаться режиссуре и осуществить многое из того, о чем поначалу, наверно, даже не позволял себе и помыслить. Настолько благоприятная для творчества обстановка в ту пору сложилась в Смоленском драматическом театре, невзирая на сложные и безденежные 90-е годы. Прежде всего было с кем работать: высокопрофессиональная труппа, много молодежи, прекрасные театральные художники (с **Николаем Агафоновым** вскоре сложился творческий тандем), талантливый и увлеченный театром балетмейстер **Елена Егорова**, всегда открытый для нового музыкальный руководитель **Дмитрий Монахов**... Но главное, конечно, это сам Петр Шумейко, который не только приветствовал интересные идеи, но и активно способствовал их осуществлению. И всё получилось!

«**Страсти роковыя...**» — сценические терзания по рассказам **Аркадия Аверченко** — первый спектакль Игоря Войтулевича в Смоленском театре, который он поставил на малой сцене, до сих пор в репертуаре. Скоро 30 лет. Премьера состоялась весной **1994** года. «Страсти...» удостоены наград фестивалей «**Серебряный век**» в Орле и «**Русская классика**» в подмосковной Лобне, а также фестивалей камерных спектаклей «**Он и она**» в Голыати.

Поработав с молодыми артистами, Игорь Войтулевич решил осуществить в Смоленске постановку трагикомедии Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Пьеса была опубликована в журнале «Иностранная литература» за 1990 год в переводе **Иосифа Бродского** и на тот момент уже имела сценическую историю. В 1991 году ее по-



*И. Войтулевич во время репетиции в Смоленском театре драмы. 1996*

ставил в Театре им. Вл. Маяковского режиссер **Евгений Арье**, а затем повторил в созданном им же русскоязычном израильском театре «Гешер». Войтулевич работал в Маяковке как режиссер-репетитор и был в составе группы Арье в Израиле. Наверняка у него еще тогда возникло собственное представление по поводу этого увлекательного текста, с его-то режиссерской фантазией...

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Игоря Войтулевича (художник-постановщик **Юрий Попов**) — развернутая иллюстрация к излюбленной цитате из Шекс-



«Дон Жуан». Дон Жуан — К. Денискин.  
Смоленский театр драмы. 1995

пира о том, что весь мир — театр. Не случайно фактически главный герой спектакля — Старый актер. Эту роль исполнил **Николай Голованов**. Именно он, Актер, знает ответы на все вопросы, ибо столько переиграл в своей жизни, что имеет право, как бы вскользь, заметить: «Правдиво только то, что принимается за правду». В общем-то, почти каждая его реплика воспринималась как откровение...

Заглавные герои, как и другие персонажи пьесы Стоппарда, прямая отсылка к шекспировскому «Гамлету». Были в спектакле и другие художественные «знаки». В частности, чаплинские костюмы Розенкранца (**Олег Кузьмищев**) и Гильденстерна (**Александр Тараньжин**) в первом действии: опрятные сюртуки и белые рубашки с бабочкой при подчеркнуто мятых брюках и грубых нечищенных ботинках — символизировали, по всей вероятности, «обыкновенность» этих персонажей.

В целом спектакль можно было бы условно назвать «анатомией одного пре-

дательства». Оба героя не раз повторяют вопрос, в сущности, риторический: «Но почему именно мы? Ведь кто угодно содился бы?» Их объяснение и оправдание, почему не кому-либо другому из одноклассников Гамлета, а именно им предложили шпионить за датским принцем, тоже вполне обыкновенны, привычны: мы люди маленькие, всех обстоятельств не знаем, с нашей стороны было бы просто большим нахальством вмешиваться в замыслы судьбы или даже королей... Постигшая героев расплата не кажется им несправедливой. «Должно быть, был момент, — произносит в последнем монологе Гильденстерн, — тогда, в самом начале, когда мы могли сказать — нет. Но мы как-то упустили...»

И все же было бы преувеличением сказать, что спектакль по пьесе модного и знаменитого драматурга Тома Стоппарда в Смоленске произвел фурор. Безусловно, были зрители, кто смотрел «Роза и Гиля», как именовали в театральных кругах спектакль, два и три раза. Но настоящих театральных ценителей вообще немного, а в нашем городе они в буквальном смысле наперечет. Для публики же, предпочитающей обычные, а не интеллектуальные комедии, спектакль оказался слишком сложен. Довольно скоро «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» исчезли из репертуарной афиши. Но слух остался. Журналисты спустя годы задавали Войтулевичу вопросы об этом спектакле.

В одном из интервью режиссер сказал, что, наверное, поторопился, сначала нужно было воспитать своего зрителя, приучить его думать, наладить контакт, а потом уже говорить с ним на более утонченном языке. И вспомнил случай с бесплатным показом трагедии «Ромео и Джульетта», когда народу собралось столько, что жаждущие попасть в зрительный зал устроили у входа в театр давку, как в автобусе в часы пик... Однако эта история произошла уже в начале 2000-х, когда спектакли Войтулевича в Смоленске знали и принимали с большим интересом.



Участники спектакля «Кармен». Смоленский театр драмы. 1997

Однажды я спросила Игоря Геннадьевича, чем, на его взгляд, провинциальный театр отличается от столичного, и видит ли он какие-то для себя плюсы в работе в провинции. Вот как он ответил: «В столице театр существует, и всё. А в провинции мы так зависим от власти! Ибо если поддержат сильные мира сего, может быть, мы будем работать. Нет — значит, будем просто функционировать, как, скажем, «Пицца — «Домино». То есть «обслуживать»... Ведь мы вынуждены выпускать пять-шесть премьер за сезон, потому что никуда не денешься от проблемы «мало зрителей» и «зал непомерно огромный». Разумеется, это накладывает определенный отпечаток и на творчество, поскольку порой даже просто нет времени долго вынашивать, думать, мучиться в сомнениях... С другой стороны, по жизнеспособности в своей среде могу су-

дить, насколько за эти годы в Смоленске я вырос, условно говоря, как мастер. Вот это, бесспорно, плюс!»

Как мастер Игорь Войтулевич, действительно, вырос в Смоленске, и сам он это признавал и даже подчеркивал. Но насколько же он был творчески азартен и увлечен театром! В первый же свой год работы здесь он собирался поставить спектакль по роману Андрея Белого «Петербург». Он уже пробовал ставить «Петербург» в Москве, однако результатом не был доволен. В Смоленске сценической площадкой избрал театральную гостиную, поскольку для широкой публики литературный материал был сложен. Точно не помню, начались ли репетиции, но вдруг его планы резко изменились.

Случайно попала на глаза пьеса итальянского драматурга **Леонардо Фран-**





«Снегурочка»: Царь Берендей — Г. Черкашин, Снегурочка — Ю. Сорокина. Смоленский театр драмы. 2000

книги «Цирковой бог» — о бродячих артистах. «Циркового бога» главный режиссер театра Петр Шумейко получил непосредственно из рук автора во время празднования 100-летнего юбилея Тильзит-театра в городе Советске Калининградской области. «Цирковой бог» — пьеса об артистах, а также о том, что каждую секунду жизни, отдавая себе в этом отчет или бессознательно, все мы стоим перед выбором... Прочитав пьесу, Игорь Геннадьевич отложил всё остальное на неопределенное будущее и немедленно приступил к репетициям с любимыми своими актерами Александром Тараньжиным, **Светланой Ульяновой**, **Ликой Рулла**. Роль Ангела-хранителя была доверена однокурснику Тараньжина **Виталию Четкову**, блестяще справившемуся с этой работой. Клоуна Армина играл заслуженный артист России **Вячеслав Ле-**

**онов**. Премьера состоялась за неделю до Нового года на малой сцене театра.

Сюжет этой философской пьесы незатейлив и даже, можно сказать, приземлен. Трое бродячих артистов уже несколько дней выступают в небольшом городке и фактически являются заложниками местных жителей. Их автомобиль сломался, шансы заработать на его ремонт равны нулю, поскольку публика знает наизусть весь репертуар труппы, насмешничает и платит ровно столько, чтобы артисты не умерли с голоду. Именно эта забава, а не само представление и привлекает в театр горожан, поскольку других развлечений в городке просто нет. Единственная надежда директора программы клоуна Армина связана с танцовщицей Бэллой (Светлана Ульянова), которая в программе названа «кандидаткой в классические балери-

ны». Не столько ее искусство, сколько она сама, кажется, привлекла внимание одного из городских богачей...

А Бэлла верит, что должен быть Некто, покровительствующий искусству варьете. И он — Цирковой бог — появляется... Спускается прямо с небес в сопровождении Ангела-хранителя, всячески остерегающего его снисходить к людским слабостям и проблемам. Спектакль был полон романтизма и ностальгии по настоящей любви. Чем-то он напоминал гриновские «Алые паруса» и одновременно — «Дорогу» Федерико Феллини.

Рождение подобной работы возможно лишь при полном взаимопонимании актеров и режиссера, когда удается передать ту мыслительную и эмоциональную энергию, которой заряжена личность режиссера, пробудить в каждом актере ассоциативное видение роли, причем, именно пробудить, а не навязать...

Спустя четыре месяца после премьеры «Циркового бога» видеокассета с рабочей записью спектакля попала в Италию. А в июне 1995 года синьор Леонардо с супругой прибыли в Смоленск. В театральном гостинице состоялась краткая пресс-конференция, после чего показали «Циркового бога» с его очень русской, хотя, наверное, общечеловеческой темой: призываем бога, а когда он приходит, пренебрегаем им. По словам Леонардо Франкини, он не ожидал, что из рассказанной в его пьесе реальной истории о сломанном автомобиле странствующих циркачей может получиться столь глубокая психологическая драма.

После «Циркового бога» Игорь Войтулевич обратился к пьесе А.К. Толстого «Дон Жуан». Шел 1995 год, иллюзии, в плену которых общество находилось с середины 1980-х, рассеялись. Главную роль исполнил **Константин Денискин** — думающий и тонкий актер, ныне артист **Центрального академического Театра Российской Армии**, заслуженный артист России. Слова Жуана: «Все в мире ложь! Вся жизнь есть злая шутка, / И, если все

явленья перебрать / И призраки пустые все откинуть, / Останется лишь чувственность одна, / Любви ничтожный, искаженный снимок», — звучали злободневно.

Вскоре на **Ирину** и **Николая Головановых** на малой сцене театра была поставлена пьеса Голдмэна «Лев зимой», где Ирина предстала в роли Элинор Аквитанской, а Николай сыграл ее венценосного супруга. Спектакль получился настолько удачным, что увидевший его **Константин Райкин** пригласил Войтулевича на постановку в «Сатириконе». Примерно через год это было осуществлено. Автором сценографии ко «Льву зимой» и в Смоленске, и в Москве стал Николай Агафонов.

Второй смоленский спектакль Войтулевича, поставленный в театре К.А. Райкина, — «Цианистый калий... с молоком или без?» по пьесе испанца Алонсо Мильяна (в «Сатириконе» спектакль назывался «Эстремадурские убийцы»). Но самая яркая постановка Войтулевича, вошедшая в историю Смоленского драматического театра конца 90-х годов — это, конечно же, «Кармен». В репертуаре она продержалась лет десять. И неизменно, куда бы ни приглашали театр на гастроли, по просьбе принимающей стороны этот спектакль включали в гастрольную афишу.

Войтулевич сам написал пьесу, в которой, кроме новеллы Мериме, были использованы его же «Хроники». Сюжет самой новеллы представлен как интермедия, разыгрываемая суровыми моряками в часы отдыха. Большая удача «Кармен» — сценография, созданная Николаем Агафоновым. Место действия — невысокий черный помост полукругом. В дополнение к черному — два полотнища: белое и красное. В цветовой гамме отражалась Испания. Черное — любимый цвет одежды женщин этой страны. Красное — цвет крови и красная тряпка перед глазами разъяренного быка... Красный указывал также на коварство и порочность героини. Белое полотнище воспринималось как символ надежды и знак



«Чума на оба ваши дома!...» Розалина — К. Вишнякова, Антонио — А. Семяшев. Смоленский Камерный театр

простодушия Хосе. Во время свадьбы красное и белое полотнища сплетаются в тугую канат, которым как бы связывают Кармен и Хосе, соединяя их. В минуту последней встречи Хосе с Кармен под ногами обоих грязной тряпкой валяется бывший когда-то белоснежным парус.

«Кармен» — последний спектакль Войтулевича, в котором были заняты молодые артисты, курс **Екатеринбургского театрального института** 1991 года выпуска, почти в полном составе проработавший в Смоленском драматическом театре с 1991 по 1997 год. Летом 1997 года уехал Александр Тараньжин, затем супруги **Елена Чернова** и Виталий Четков. Незадолго до них — **Николай Кочеров**. Примерно на год раньше из Смоленска уехал Константин Денискин. Все они сегодня работают

в разных театрах Москвы. В Смоленском театре из бывших однокурсников остался только Олег Александрович Кузьмищев, ныне заслуженный артист России.

После неожиданной смерти Петра Дмитриевича Шумейко в январе 1999 года Игоря Геннадьевича Войтулевича назначили главным режиссером театра. А театр вновь называли Смоленским драматическим — без слова «экспериментальный». Однако экспериментальные спектакли ставить продолжали. Уже и публика стала другая. В Смоленском филиале Московского энергоинститута организовался студенческий клуб «**Галерка**», его члены стремились попасть не только на премьеры спектаклей, но и на репетиции. Любительское объединение театралов было и в педагогическом ин-

ституте. В Доме актера проходили встречи молодых зрителей с авторами наиболее нашумевших спектаклей.

В начале 2000 года Игорь Войтулевич осуществил свой давний замысел — поставил спектакль по роману Белого «Петербург». Он назывался «Красный шут». Роль Николая Аблеухова исполнил молодой артист **Павел Зуйков** — выпускник ЛГИТМиКа. Его отца-сенатора блистательно сыграл **Александр Руин** — актер старой школы, до той поры не участвовавший в спектаклях Войтулевича. Вслед за сенатором Аблеуховым в «Красном шуте» Руин сыграет у Войтулевича роль Монтеки в «Ромео и Джульетте» Шекспира.

В 2002 году Смоленский театр принял участие в Международном фестивале «**Островский в Доме Островского**». На сцене Малого театра представили спектакль И.Г. Войтулевича «Снегурочка», и он произвел впечатление. Фрагменты из него в комментариях о ходе фестиваля «Островский в Доме Островского» показывали по каналу «Культура». Специалист по Островскому **Нина Алексеевна Шалимова** — в ту пору профессор Ярославского театрального института — в интервью сказала, что, пожалуй, студентов надо вести спектакли смотреть в Смоленск ... Сам же режиссер прокомментировал успех своего спектакля скромно: «Работа над «Снегурочкой» убедила меня в том, что, похоже, эту пьесу толком никто не читал. Все относились к ней, как к сказке. А ведь в сказочном этом Берендевом царстве только и делают, что пьют, занимаются развратом и так далее, и на каждой странице у Островского об этом говорится. Снегурочка попала просто в Содом и Гоморру. Ею попользовались и принесли в жертву. То есть само открытие этой пьесы для меня удивительно. К тому же Русь-то у Островского в «Снегурочке» еще дохристианская, языческая. Не так много мы об этом времени знаем, а значит, тем больше простор для фантазии по этому поводу».

В 2004 году Игорь Войтулевич возвратился в Москву. Выпустил курс на эстрадном отделении РАТИ-ГИТИСа, поставил несколько театральных спектаклей, в том числе «**Дядюшкин сон**» **Достоевского**, и снял семь телесериалов — от «**Татьянинного дня**» до «**Обручального кольца**». В Смоленске после ухода из театра бывал нечасто. А 24 февраля 2011 года состоялась премьера его нового смоленского спектакля — заказной кассовой комедии «**Одолжите тенора**» **Кена Людвиг**. Игорь Геннадьевич назвал свой спектакль «**Venvenuto, Otello!**», что в переводе означает «Добро пожаловать, Отелло!». Классическая комедия положений в его трактовке обогатилась новыми смыслами. Кроме рассказанной в пьесе анекдотической ситуации в спектакле появилась тема маленького человека, точнее, человека со способностями, но безвестного, не имеющего громкого имени. В подходящий момент его могут вознести на пьедестал, а, используя, выбрасывают за ненадобностью...

В 2018 году Игорь Войтулевич безвременно ушел из жизни. Он скончался в Болгарии, во время летнего отдыха. Согласно завещанию режиссера, его прах был развеян там же, в Болгарии, над Черным морем. 25 января 2023 года Игорю Войтулевичу исполнилось бы **65 лет**.

В памяти смоленских театралов Игорь Геннадьевич навсегда остался автором театральных шедевров. Время, когда он работал в Смоленске, вспоминается как пора театрального расцвета. В сентябре 2021 года актер и режиссер **Игорь Голубев**, заслуженный артист России, поставил в память о своем учителе и друге спектакль «**Чума на оба ваши дома!**» по пьесе **Григория Горина**. Постановка осуществлена на сцене **Смоленского Камерного театра**. Автор сценографии и костюмов — заслуженный художник России Николай Агафонов, главный художник Смоленского Камерного.

Светлана РОМАНЕНКО

Фото из личного архива автора

**6 февраля** ушел из жизни заслуженный артист РФ **Виктор Александрович ЦЫМБАЛ**, не только артист прославленного **РАМТа**, но верный своему делу помощник **художественного руководителя** театра, человек незаменимый и для коллектива, и для зрителей, которых он встречал в фойе, если не был занят в спектакле, с неизменной, теплой и искренней улыбкой, радушно приветствуя знакомых и незнакомых. Потому что театр был для него Домом.

Его обаяние было как-то по-особому пронизывающим атмосферу не просто любого театрального события, но повседневной жизни коллектива, которому он служил верой и правдой десятилетиями.

Окончив драматическую студию в **Омске**, свой творческий путь Виктор Цымбал начал в **Кировском ТЮЗе**, где работали в ту пору **Алексей Бородин, Елена Долгина, Владимир Урин**, позже приглашенные в Мос-

кву, в **Центральный детский театр**. Встретив знакомого артиста в столице на актерской бирже, Бородин пригласил его в труппу. Более **четырёх десятилетий** Виктор Цымбал был предан этим подмосткам, буквально с каждым годом приобретавшим все большую популярность и зрительскую любовь.

В **1988-м** артист закончил ГИТИС на курсе Алексея Владимировича Бородина, будучи уже хорошо знакомым зрителям разных поколений по своим работам в спектаклях разных режиссеров и почти неизменно — в тех, что ставил Бородин. На сцене ЦДТ, позже получившего название РАМТа, Виктор Цымбал сыграл более полусотни ролей, многие из которых, несмотря на давность, остались в памяти до сих пор. Мастер ролей, относящихся, скорее, ко второму плану, он умел найти особые черточки характеров каждого из своих персонажей в **«Отверженных»**, **«Ловушке № 46**,



© ТАСС / Елена Никитченко



рост второй», «Короле Лире», «Ромео и Джульетте», «Бане», «Участии Электры», «Тени», «Эрасте Фандорине», «Береге утопии» «Последних днях», «Нюрнберге» и еще множестве других. С 2000 года Виктор Цымбал был помощником художественного руководителя по труппе и немало сил и энергии отдавал не-

легкому административному труду.

Виктор Александрович был организационной частью своего театра, своего дела. Мягкий свет его улыбки сохранится в стенах РАМТа, в каждом его уголке. И любовь к этому артисту и человеку останется с нами навсегда.

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

В ночь на **7 февраля 2023 года** на **71** году жизни скоропостижно скончался актер **Московского драматического театра «Сфера»**, заслуженный артист России **Александр Александрович АЛЕКСЕЕВ**.

Александр Александрович посвятил театру **Екатерины Ильиничны Еланской** без малого **35** лет. Он пришел сюда 1 апреля 1989 года, и все это время был ведущим артистом, которому под-

властны самые разные роли. И вот случилась беда: не стало человека, без которого невозможно представить «Сферу». Это огромная утрата, невозможная потеря...

Александр Алексеев родился 17 октября 1952 год в Салехарде Тюменской области. В 1974 году окончил **Кишиневский государственный институт искусств**. В 1975 году стал лауреатом **Театральной премии имени А.Д. По-**



пова. Работал в **Тираспольском русском драматическом театре**, затем в **Московском театре полифонической драмы под руководством Геннадия Юденича**.

В памяти коллег и зрителей навсегда останутся его блистательные работы на сцене «Сферы». Среди них **Хамберт в «Лолите» В. Набокова**, **Луи в «Пианино в траве» Ф. Саган**, **Лотохин в «Красавце-мужчине»**, **Юсов в «Доходном месте»** и **Тит Титыч Брусков** в спектакле **«В чужом пиру похмелье» А.Н. Островского**, **Командор в «Дон Жуане» Г. Фигейреду**, **Мессершман в «Приглашении в замок» Ж. Ануя**, **Потап Чапурин** в постановке **«В лесах и на горах» П.И. Мельникова-Печерского**, **Корней и Прозоровский в «Я пришел дать вам волю» В. Шукшина**, **Василий Андреевич Жуковский в «Ученике лицея» А. Платонова**, **Гаев в «Вишневом саде»** и **Порфирий Семенович Глагольев в «Безотцовщине» А.П. Чехова** и многие, многие другие. В 2016 году на **XIV Международном театральном фестивале «Золотой Витязь»** Алек-

сандр Александрович Алексеев за роль **Сарафанова** в спектакле **«Старший сын» А. Вампилова** получил диплом **«За лучшую мужскую роль»**.

Объемными и запоминающимися стали сценические образы, созданные Александром Алексеевым в недавние годы, в них словно сконцентрирован весь духовный и жизненный опыт артиста. Прежде всего, это **Двоеточие в «Дачниках» М. Горького**, **Алексей Павлович Селищев в «Затейнике» В. Розова**, **Восмибратов в «Лесе» А.Н. Островского**. Последней замечательной работой Александра Алексеева стал **Дудукин** в спектакле **«Без вины виноватые» А.Н. Островского**.

Мы навсегда помним Александра Александровича Алексеева — яркого, харизматичного, прекрасного артиста и доброго, отзывчивого человека...

Искренне скорбим и выражаем соболезнования родным и близким.

*Коллектив Московского  
драматического театра «Сфера»*

*и Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

*Фото Маруси ГАЛЬЦОВОЙ*

**25 февраля** ушла из жизни народная артистка РФ **Светлана Михайловна БРАГАРНИК**. Признанная, по достоинству оцененная и любимая не только многими зрителями, но и коллегами, режиссерами, суровыми порой театральными критиками, подлинная звезда **Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя** в эпоху **Бориса Голубовского**, а затем **Сергея Яшина**, Светлана Брагарник была наделена редким умением буквально с первых минут появления на сцене точно обозначить психологический портрет своей героини, а затем раскрывать его подробно в де-

талях, противоречиях, сложностях характера. Для актрисы не существовало более важного или менее значительного в обрисовке своего персонажа, определенного места в целостной мысли спектакля, в его движении. А были ее героини очень и очень разными.

Много десятилетий спустя остались в памяти **Юлия Тугина** в **«Последней жертве»** и **Вышневецкая** в **«Доходном месте» А.Н. Островского**, **Лизавета** в **«Доме» Ф. Абрамова** и **Алиса** в **«Плюшевой обезьяне в детской кровати» М. Яблонской**, **Тата** в **«Трамвае «Аннушка»» А. Родионо-**



вой и Харита Огудалова в «Бесприданнице» А.Н. Островского и Сарра в «Иванове» А.П. Чехова, Софья в «Последних» М. Горького. Подлинными хитами, привлекавшими зрителей в театр, были в 70–80-х спектакли «Верхом на дельфине» Л. Жуховицкого и «Рок-н-рол на рассвете» Т. Колесниченко и В. Некрасова, поставленные Борисом Голубовским, в которых и засияла звезда труппы Светлана Брагарник.

Яркие образы мастерски создавала актриса и в спектаклях по пьесам или инсценировкам западных авторов, свободно и уверенно чувствуя себя в любом жанре. В «Декамероне» Дж. Боккаччо она сыграла сразу четыре разных роли; в «... А этот выпал из гнезда» Д. Вассермана по культовому роману К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» по настоящему крупно, масштабно сыг-

рала Крысчед; в изысканных постановках Сергея Яшина блистала в ролях Лолы («Вернись, малютка Шеба» У. Инджа), Зельды Фицджеральд («Костюм для летнего отеля» Т. Уильямса), Хельги («После грехопадения» А. Миллера), Мэри Тайрон («Долгий день уходит в ночь» Ю. О'Нила), Марлен Дитрих («Марлени» Т. Дорн), миссис Эрлин («Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда)...

Когда ее родной театр стал Гоголь-центром, возглавивший его Кирилл Серебренников, к счастью, сумел оценить, какого масштаба актриса осталась в труппе. Брагарник сыграла в спектаклях и у этого режиссера.

В каждом новом спектакле казалось, будто Светлана Брагарник умело считывает неуловимые национальные черты — настолько глубоко проникала актриса в образ, что он, как это нередко случается в театре и кинемато-



«Последние». Светлана Брагарник и Андрей Алексеев

графу, не грешил чертами русского характера, а оставался «иноземным». И это тоже во многом привлекало и завораживало публику.

Красивая белокурая женщина с большими яркими глазами и искренней улыбкой, она согревала, излучала свет, одаривая им партнеров и зрителей. И никогда не изменяла чувству собственного достоинства и своим нравственным ценностям.

Наверное, имя Светлана дано ей было не случайно...

Пока мы живы, будем помнить и мысленно благодарить эту замечательную актрису за подаренные часы счастья в зрительном зале. Все меньше остается с нами ярких звезд поколения, к которому принадлежала Светлана Михайловна Брагарник. Глубоко скорбим, но вспоминаем светло...

Н.С.

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10**

**№ 6–256/2023**

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом РФ по печати. Свидетельство о регистрации журнала «Страстной бульвар, 10» № 016382 от 18 июля 1997 года / Перепечатка и воспроизведение полностью или частично текстов только с письменного разрешения / Мнение редакции может не совпадать с мнениями авторов / Редакция оставляет за собой право не рецензировать присланные тексты и не отвечать авторам © Все права защищены / Периодичность 10 выпусков в год / Тираж 600 экз.



# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей  
Российской Федерации

## Выпуск № 5-255/2023



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,  
(495) 650-30-89, [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)



ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## ДАТА

100-летие Государственного академического  
театра имени Моссовета

## В РОССИИ

«В ночь лунного затмения» в Курском драматическом  
театре им. А.С. Пушкина

## ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Царь-девица» в Театре Романа Виктюка

## ЛИЦА

Павел Легкобит (Орел)

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru